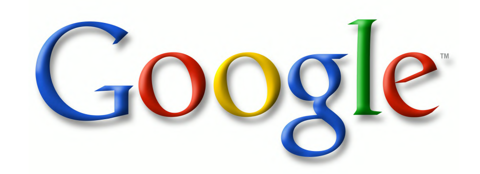


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

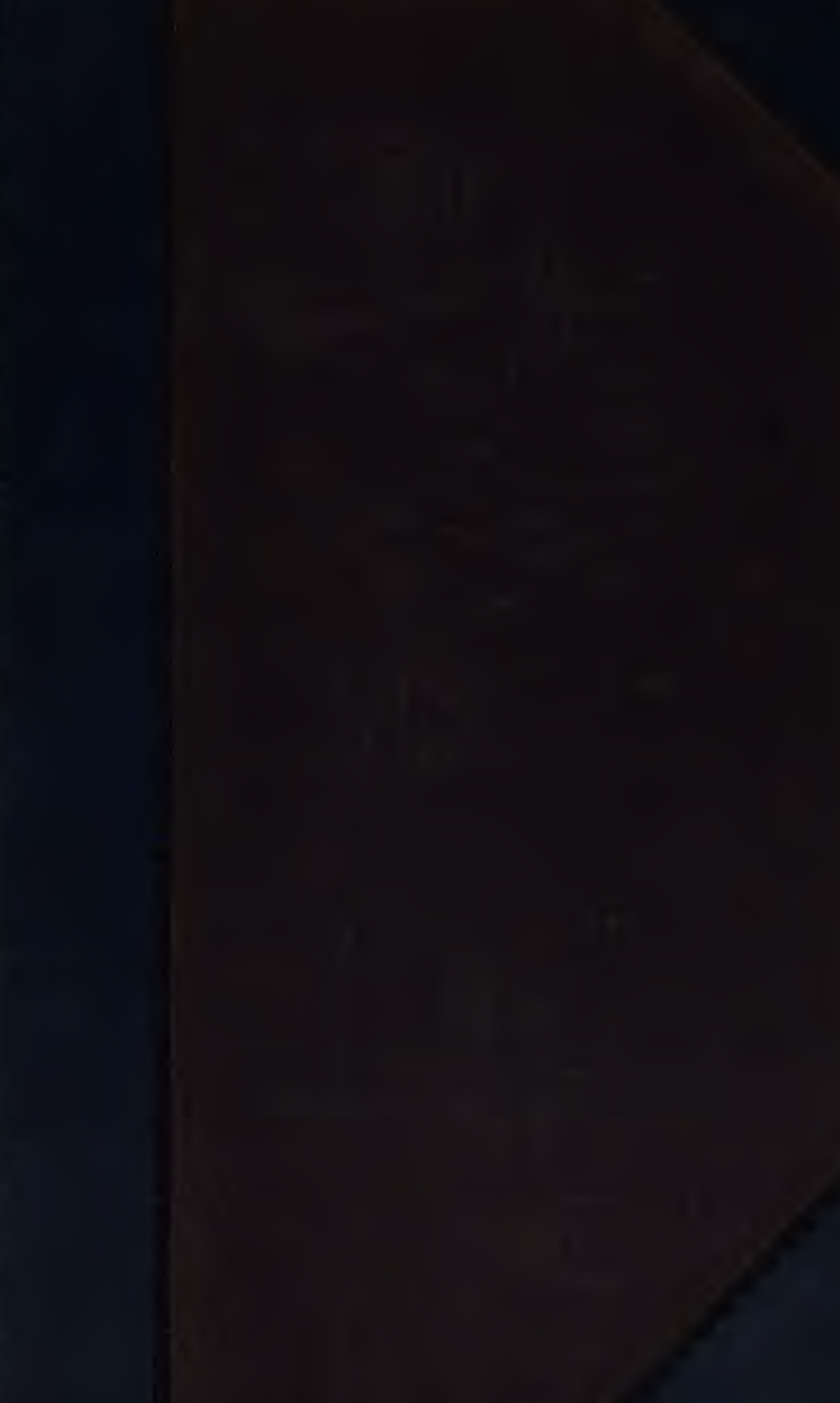
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

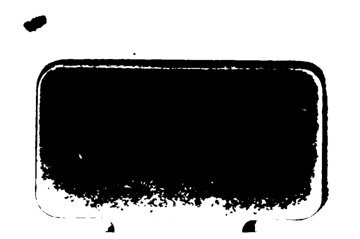
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`




600079316W



DAS

GEISTLICHE SCHAUSPIEL

DES MITTELALTERS

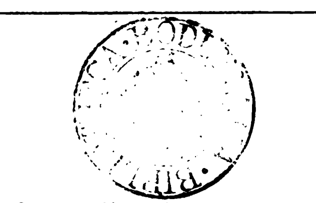
IN

DEUTSCHLAND.

VON

HEINRICH REIDT.





FRANKFURT A. M.

VERLAG VON CHRISTIAN WINTER.

1868.

15

275. m. 90.

Vorwort.

Die vorliegende Bearbeitung eines wichtigen Theiles der Literaturgeschichte, welche ebensowohl für den Culturhistoriker, wie für den Theologen von Interesse ist, will sich weniger mit allgemeinen kritischen Betrachtungen über das geistliche Schauspiel befassen, als vielmehr in dasselbe d. h. in die bis jetzt zugänglichen Quellen einführen. Indem sie sich dabei genau innerhalb der durch den Titel bezeichneten Grenzen hält, hat sie es ebensowenig mit der angeblich vom heiligen Gregor von Nazianz herrührenden ältesten christlichen Tragödie, *Χριστὸς πάσχων*, welche erst im 16. Jahrhundert in Deutschland bekannt wurde, als mit den gleichzeitigen Mysterienspielen der Engländer, Spanier und Franzosen zu thun, wenn gleich auf die letzteren hier und da Bezug genommen werden musste. Da ferner schon das biblische Drama des Hans Sachs auf wesentlich veränderter Grundlage beruht, als dasjenige des Mittelalters und von da an der Begriff des „geistlichen Schauspiels" mehr und mehr ein flüssiger wird, indem das Drama überhaupt allmälig dem allgemeinen

Entwicklungsgesetze der Poesie verfiel und altklassische Form mit christlichem Inhalte erfüllte; so durfte der Verfasser nicht über die Reformationszeit hinausgehen, da später die Grenze zwischen geistlichem und weltlichem Schauspiel schwer festzustellen und dann vielleicht selbst Lessings „Nathan der Weise“ als geistliches Stück aufzufassen sein möchte.

Die dem Büchlein beigegebene einleitende Abhandlung über die ältesten Spuren der deutschen dramatischen Kunst hat den Zweck, nachzuweisen, dass die Kirche mit ihren Spielen keineswegs zuerst den Sinn für theatralische Aufführungen weckte, sondern nur einem im deutschen Volke tiefgewurzelten Bedürfnisse entgegen kam.

Und so sei diese Schrift der Nachsicht des Lesers empfohlen.

Blumenthal bei Bremen,
im Juni 1868.

Der Verfasser.

Inhalt.

Einleitung.

Die ersten Spuren der dramatischen Kunst in Deutschland.

Die Entstehung des geistlichen Schauspiels.

§. 1.

Die älteste Urkunde der deutschen Culturzustände, der Bericht des römischen Geschichtsschreibers Tacitus über die germanischen Völker und deren Sitten, ist auch die Hauptquelle zur Erforschung der ältesten Spuren der deutschen Dichtung im Allgemeinen, der Keime der Dramatik und Schauspielkunst im Besondern.

Wenn wir nun von Tacitus erfahren, dass sich in jener Urzeit der deutschen Geschichte die Volkspoesie mächtig geregt habe*), so dürfen wir wohl annehmen, dass auch eine der ältesten Gattungen derselben, das Räthsellied, in dessen Gesprächsform wir ein dramatisches Element erkennen, schon damals vorhanden gewesen sei.**)

*) „Celebrant carminibus antiquis Tuisconem deum, terra editum, et filium Mannum, originem gentes conditoresque.“ C. Cornelii Taciti de Situ, Moribus et Populis Germaniae II, 24.

**) Die alten Räthsel z. B., welche W. Wackernagel in Haupt's „Zeitschrift für deutsches Alterthum“ (III, 25 ff) mittheilt [sie sind einer Sammlung des 16. Jahrhunderts entnommen] zeigen eine solche Kraft und Einfachheit zugleich, dass man ihre Entstehung um so eher in die frühesten Zeiten versetzen darf, als ein sicheres Bewegen in räthselhafter Anschauung und Rede der ältesten deutschen Lyrik durchaus eigen ist.

Wie aber die Entwickelung der mimischen Kunst derjenigen der dramatischen Poesie jederzeit voraus eilt*), so finden wir auch bei den alten Germanen neben jenen Räthselliedern das den Krieg **nachahmende** Spiel des Schwerttanzes, welches von Tacitus als „die einzige Art ihres **Schauspiels**" **) bezeichnet wird.

Gewiss geschah dieser Waffentanz***) nach einem bestimmten Rhytmus, vielleicht unter Begleitung von Schlachtgesängen; denn wenn die alten Deutschen — wie uns gleichfalls Tacitus berichtet — aus dem Klange des vor dem Treffen und während desselben angestimmten Gesanges den Ausgang des Kampfes ahnten, warum sollten sie ihre Heldenlieder nicht auch hier — bei der Nachahmung des Krieges — gesungen haben!

Wie kamen die Germanen zu diesem wunderbaren Spiele? Hatten sie es von andern Völkern, mit denen sie in Berührung gekommen, gelernt, oder hatten sie dasselbe aus sich selbst, aus ihrer innersten Natur heraus, geschaffen?

Die ersten Keime der dramatischen Kunst, wie der Kunst überhaupt, liegen in jedem Volke selbst, die ersten Aeusserungen des dramatischen Kunsttriebes geschehen daher überall ohne äussere Einwirkung. Wie der Nachahmungstrieb das Kind zu mimischen Darstellungen führt, so bestehen die ältesten mimischen Auf-

---

*) Siehe Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, a. v. O.

**) „Genus spectaculorum unum atque in omni coetu idem."
Tac., Germ. II, 24.

***) Nackte Jünglinge bewegten sich tanzend zwischen Schwertern und drohenden Framen (Lanzen mit langem Schaft und kurzer Eisenspitze.) „Die Uebung" — sagt Tacitus — „bringt es zur Kunst, die Kunst zum Anstand: doch nicht um Gewinn oder Lohn ist es zu thun, sondern das Vergnügen der Zuschauer ist der Preis dieses kühnen Muthwillens."

führungen eines jeden Volkes in der Nachahmung dessen, was es am meisten bewegt. Das Kind, ohne je ein Schauspiel gesehen zu haben, führt ein solches auf, indem es z. B. Schule spielt; der alte Germane, den Nichts näher anging, als der Krieg, erfand das Spiel des Waffentanzes.

Dass auch die heidnischen Feste der Deutschen, dass ihre Leichenschmäuse, Opfer u. dgl. durch Mummereien und andere mimische Darstellungen verherrlicht wurden, unterliegt kaum noch einem Zweifel. Manche spätere Erscheinung würde ausserdem ganz unverständlich bleiben*), ja viele noch heute nicht ausgestorbene mimische Gebräuche**) weisen bestimmt auf das germanische Heidenthum zurück.

---

*) Im 10. und 11. Jahrhundert war es z. B. in den Klöstern Sitte, dass sich die Mönche in Fuchs und Wolf vermummten (Pez, Thessaur. Anecd. VI, 1). Die Thiersage ist aber ein sehr verbreiteter altgermanisch-heidnischer Stoff (Jacob Grimm, Reinhart Fuchs und Mone, Anzeiger zur Kunde deutscher Vorzeit III, 185), und die Vermummung hängt zusammen mit dem Glauben an Werwölfe. Die Verwandlung, welche bei den Germanen ebensowohl, als bei den Griechen, ein religiöser Zug ist, wird hier durch die Verkleidung ausgedrückt. Diese und die nachahmende Geberde muss aber nicht nur im ältesten deutschen Drama, sondern auch später noch, z. B. in den Fastnachtsspielen des Folz und Rosenpluet, als die Hauptsache betrachtet werden.

**) Nach Jacob Grimm (deutsche Mythologie, 2. Ausgabe, II, 724) besteht noch heute in Gegenden des mittleren Rheins, jenseits in der Pfalz, diesseits zwischen Neckar und Main, folgende Sitte: „Ein vermummter Sommer und Winter, jener in Epheu und Singrün, dieser in Stroh oder Moos gekleidet, treten auf und kämpfen so lange mit einander bis der Sommer siegt. Dann wird dem zu Boden geworfenen Winter seine Hülle abgerissen, zerstreut und ein sommerlicher Kranz oder Zweig umhergetragen."

Man wird in diesem Gebrauche (vergl. Jac. Grimm II, 724) eine altheidnische Feier erblicken, nämlich den Eintritt der Frühlingsnachtgleiche, wohl auch eine Nachahmung des alten Drachenkampfes (vergl. Mone, Untersuchungen zur Heldensage S. 169 ff.). Dass im deutschen Alterthume diese Aufzüge und Spiele nicht ohne Rede und

§. 2.

Während bei den alten Deutschen ausser dem Waffentanze und den Gebräuchen, mit denen sie ihre Feste ausschmückten, kein anderes Schauspiel bemerklich war, bestanden in den römischen Niederlassungen am Rhein römische Theater mit ausgebildeter Schauspielkunst.

Aber das römische Drama war in der Kaiserzeit zum unsinnigsten und widerwärtigsten Wortgeklingel herabgesunken *), und auf den Theatern herrschten die schmutzigsten Possenreissereien eines heruntergekommenen Schauspielerstandes, der s. g. Histrionen, welche die Zuschauer fast nur mit den schlüpfrigsten Reden und den unsittlichsten Darstellungen unterhielten.

Da die Germanen mit den Römern ausser dem Kriege in fast keine Berührung kamen und überdies Alles, was von diesen ausging, also auch ihre Belustigungen, gründlich hassten, so konnte das römische Histrionen-wesen auf die Entwicklung der deutschen dramatischen Kunst von nur geringem Einflusse sein. Dagegen schlug das römische Theater in dem romanischen Nachbarlande tiefe Wurzeln **), ein Umstand der schon hier erwähnt werden muss,

---

Gesang geschahen, wird dadurch wahrscheinlich, dass ein auf ein solches Frühlingsfest bezügliches Streitlied zwischen Sommer und Winter in Uhlands „Volksliedern“ (S. 23 ff.) auf jene alte Zeit hinweist.

*) Die Tragödien des Seneca (deutsch von W. A. Swoboda) sind übrigens nicht nur in ästhetischer Beziehung, sondern auch in moralischer verwerflich.

**) Die Franken, welche von den Römern die Pferderennen aufnahmen (Chilperich liess bekanntlich in Soissons einen Circus bauen) ahmten auch schon frühe deren leichtfertige Tänze und Mummereien nach. Ebenso die Vandalen in Afrika.
(Vergl. Klopp, Sagen und charact. Züge aus der Völkerwanderung a. m. O.)

weil er sich in einer späteren Zeit in Deutschland geltend machen sollte.

§. 3.

Das Christenthum hatte eine neue Culturperiode über Deutschland heraufgeführt. Die altgermanischen Göttersagen verstummten allmählich, aber vergebens bemühten sich die Geistlichen auch die Aufzüge und Mummereien, in denen sie Reste heidnischen Aberglaubens erblickten, ganz zu verdrängen.

Es konnte daher gar nicht fehlen, dass einsichtsvolle Geistliche endlich zu der Ueberzeugung gelangten, dass es wohl möglich sei, den Deutschen die Segnungen des Christenthums zu gewähren und doch die eingewurzelten Sitten und Gebräuche zu schonen. Man konnte sich um so leichter entschliessen, den heidnischen Ceremonien eine christliche Bedeutung zu geben, als man ja auch auf anderen Gebieten (z. B. dem der altnationalen Göttermythen) in ähnlicher Weise umgestaltend verfahren war.

Zwei Umstände begünstigten die Geistlichkeit in ihrem Streben, „durch Beibehaltung einiger der groben Freuden des Götzendienstes die neuen Christen um so leichter zu bewegen, die geistigen Freuden des christlichen Glaubens zu geniessen*)."

Einmal begannen die christlichen Vorstellungen schon frühe sich mit den heidnischen zu vermischen. Man hatte sich trotz des Entgegenkommens der Geistlichkeit eine zu liebevolle Erinnerung an das in zahlreichen alten Liedern fortlebende Götter- und Heldenthum bewahrt, als dass man nicht den Versuch machen sollte, die neuen heiligen Gestalten

*) Worte Gregors des Grossen an seine Missionare. (Vergl. Stöber, Alsatia 1851, S. 95.)

des Christenthums, wo dieses nur immer möglich, auf die alten heidnischen zu übertragen *).

Sodann aber fielen die neuen christlichen Feste sehr oft in die Zeit der abgeschafften heidnischen, das Weihnachtsfest z. B., an welchem die Kirche, als an einem Freudenfeste, schon eine etwas weltlichere Feier gestatten durfte, in die Zeit der Wintersonnenwende, die von den Heiden immer am meisten durch feierliche Aufzüge u. dgl. ausgezeichnet worden war.**)

So geschah es, dass das, was ursprünglich zur Verherrlichung der Götter gedient hatte, allmählich auf die Apostel, Heiligen oder selbst auf Christus bezogen wurde.

Es scheint aber, dass das Volk sich durch die christliche Bedeutung, welche man seinen Gebräuchen gab, nicht überall abhalten liess, die liebgewonnene mehr sinnliche heidnische Seite derselben bei der Aufführung zur Geltung zu bringen und dass man sich nicht nur in den Häusern und auf freien Plätzen in heidnischen Lustbarkeiten ergieng, sondern auch die Kirchen und die Kirchhöfe durch Tänze, Mummereien und possenhafte Gesänge entweihte. Ein kirchliches Verbot aus der Mitte des 9. Jahrhunderts***) rügt diese Unsitte, die es als „teuflisch" bezeichnet, auf's schärfste.

---

*) Ueber die aus solcher Verschmelzung heidnischer und christlicher Begriffe entstandenen, zum Theil bis heute fortlebenden dramatischen Gebräuche siehe u. A. Carl Weinhold, Weihnachtsspiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien, mit Einleitungen und Erläuterungen, S. 31 ff. und S. 44 ff; ferner August Stöber, Alsatia, Jahrgang 1851, S. 64 ff.

**) Hatten doch die römischen Feste der Bachanalien, Saturnalien und Juvenilien die Kirche veranlasst, das Weihnachtsfest in die Zeit der Wintersonnenwende zu legen.

Guericke, Lehrbuch der christl. Archäologie, S. 207.

***) Quando populus ad ecclesias venerit — aliud non ibi agat nisi quod ad Dei pertinet servitium. Illas vero *balationes et saltationes*

§ 4.

Schon frühe hatte sich die deutsche Volkspoesie einen eigenen gewerbsmässigen Stand in den „fahrenden Sängern" geschaffen, welche umherreisten, um die alten nationalen Heldenlieder zu „singen und zu sagen."

Von diesem Stande war der der „Spielleute", dem wir schon in den Zeiten der Karolinger in Deutschland begegnen, unterschieden*).

Obwohl sich nun diese Leute am liebsten an den Höfen der Fürsten und Edelleute umhertrieben, um dieselben bei öffentlichen Festen, Hochzeiten oder während der Mahlzeit**) durch ihre Aufführungen zu unterhalten***), so

---

canticaque turpia ac luxoriosa et illa **lusa diabolica** non faciat nec in loco, quia haec de paganorum consuetudine remanserunt". Pertz IV, 2, 83.

*) Die althochdeutsche Sprache hat für die gewerbsmässigen Sänger die Namen scof, m. [angelsächsisch scôp, sceop] oder scopff [daher scoppfen - dichten, und die Zusammensetzungen psalmscof, scofleod, scoflih, etc.], für die Spielleute hingegen die Namen scirnum, scirnin, scoren [Einzahl: scirno, skirno, skirna] oder tumara [Einzahl: tumari], auch wohl — mit noch bestimmterer Hinweisung auf ihre mimischen Darstellungen — hleodarsizzeo oder hleodarsaza, lat. necromanticus.

Graff, Althochdeutscher Sprachschatz VI, 45 — 55. 550. 302 — 304.

Uebrigens waren die „Spielleute" auch nebenbei Gaukler, Taschenspieler u. dgl. In Frankreich wenigstens zogen im 9. Jahrhundert Spielleute mit Bären, umher; denn Hinkmar, Erzbischof zu Rheims, gebot den Pfarrern seines Sprengels: „nec turpia joca cum urso vel tormatricibus ante se facere permittat".

Haupt, Zeitschrift für deutsches Alterth. VI, 185.

**) Schon am Hofe Theodorichs II, Königs der Westgothen, gab es mimische Unterhaltungen bei Tische.

***) Als sich Kaiser Heinrich II. zu Ingelheim am 1. Novbr. 1043 mit Agnes, der Tochter Wilhelms von Poitiers vermählte, erschien eine grosse Menge von Spielleuten („infinitam histrionum et joculatorum multitudinem"), welche reichliche Geschenke von der bekannten Freigebig-

kamen dieselben doch auch mit ihren Spielen in die Kirchen und Klöster. In einem Capitulare aus der Karolingischen Zeit wird dem Schauspielerstande, den „scenicis,“ verboten, die Kleider von Priestern, Mönchen oder Nonnen anzulegen, ein Beweis dafür, dass die Geistlichen diesen Spielen nicht immer entgegen waren, sich vielleicht sogar an denselben betheiligten.

Was den Jnhalt dieser von Geistlichen, Laien und Spielleuten aufgeführten Schauspiele betrifft, so mag derselbe allerdings ein sehr mannigfaltiger gewesen sein; gewiss aber wurden u. A. auch die verschiedenen kirchlichen Aemter in einer Weise nachgeahmt, die als Entweihung derselben galt. Der innige Zusammenhang, welcher im Mittelalter zwischen Volksthum und Kirchenthum bestand, spricht allein schon für diese Annahme, ebenso der ausdrücklich erwähnte Gebrauch der geistlichen Gewänder.

So musste denn die Kirche dem alten Hange des Volkes zum Schauspiele, auch nachdem dieses auf einen kirchlichen Jnhalt gelenkt worden war und man vom Heidenthume überhaupt Nichts mehr zu fürchten hatte, abermals entgegentreten.

Aber durch Verbote allein liess sich natürlich nicht viel ausrichten; es galt auch diesesmal, etwas Besseres an die Stelle des Alten zu setzen.

---

keit des Königs erwarteten; doch dieser vertheilte Alles an die Armen und liess jene Spielleute sehr traurig ohne Speise und Geld weiterziehen.

Stenzel, G. A. H., Geschichte Deutschlands unter den fränkischen Kaisern I, 94 nach Annal. Wirziburg.

Auch der Erzbischof Adalbert jagte die Mimen fort, welche durch unzüchtige Leibesstellungen den Pöbel unterhielten.

Flögel, Geschichte der komischen Literatur IV, 284.

Die Kirche konnte aber den Hang des Volkes zu dramatischen Spielen sogar zur Erreichung ihrer geistlichen Zwecke benutzen, sobald sie sich entschloss, die Aufführung selbst in die Hand zu nehmen.

§ 5.

Der christliche Clerus, welcher bis zur Hohenstauffischen Kaiserzeit der alleinige Träger der Literatur in Deutschland war, hatte die lateinische Kirchensprache zur Sprache der Gebildeten erhoben. Zwar verschmähte die Kirche keineswegs den Gebrauch der deutschen Sprache, wenn ihr dieselbe diente, aber, in gänzlicher Verkennung des deutschen Volksgeistes, verachtete sie die deutsche Poesie und suchte durch ein dem deutschen Wesen fremdes und verhasstes Römerthum das germanische Volksthum zu zerstören*).

War daher unter dem Einfluss des römisch gesinnten Clerus die deutsche Poesie überhaupt nicht entwicklungsfähig, so konnte unter demselben am allerwenigsten der Grundstein zum nationalen Drama gelegt werden.

Dieses aber hätte gerade jetzt schon geschehen müssen. Denn wenn auch das Drama als die höchste poetische Gattung, welche alle übrigen Dichtungsarten in sich vereinigt, erst später seine volle Ausbildung erhalten konnte und daher vor dem 16. Jahrhundert — bis zu welcher Zeit das Epos und die Lyrik ihren Entwicklungsgang vollendeten — auch nur vorbereitende Anläufe zur Bildung eines solchen möglich waren: so hätte doch gerade dieser Anfang ein volksthümlicher sein müssen, und es hätten z. B. die Heldensagen unseres Volkes den Stoff zu diesen Grundlagen hergeben können.

---

*) Der nachtheilige Einfluss, welchen die Einführung der lateinischen Sprache auf das gesammte geistige Leben unseres Volkes ausübte, ist eigentlich nie ganz überwunden worden.

Statt dessen hatte der Vorgang des dem Clerus bekannten lateinischen Dramas Manche zur Nacheiferung angeregt, wie denn z. B. im 10. Jahrhundert unter der Regierung der Ottonen die gelehrte Nonne Rhoswitha zu Gandersheim sechs Dramen in lateinischer Sprache verfasst hatte. *)

Allein diese Stücke hatten vom Drama nur die dialogische Form, waren nur zum Lesen, nicht zur Aufführung bestimmt und geeignet und mögen auch nur wenigen Mönchisch-Gelehrten bekannt gewesen sein. Als sich daher vom 12. Jahrhundert an ein eigenthümliches geistliches Schauspiel auszubilden begann, so geschah dieses wohl zumeist ohne alle von den classischen Dramatikern empfangene Anregung.

So erblicken wir denn in den geistlichen Schauspielen des Mittelalters, welche auf den folgenden Blättern beschrieben werden sollen, eine von dem Drama des griechischen und römischen Alter-

---

*) Die Dichterin sagt in der Vorrede, dass viele Christen wegen der angenehmen Schreibart den Terenz läsen, aber dabei viele böse Dinge lernten. Daher habe sie keinen Anstand genommen, ihn nachzuahmen, „damit auf eben die Art, womit das schändliche Betragen ehrloser Weiber von Terenz beschrieben worden, auch die lobenswerthe Keuschheit heiliger Jungfrauen nach dem geringen Grade ihres Witzes gerühmt werde.“ Die Stücke sind ihrer Form nach jedoch nur dialogische Erzählungen, welche keine Spur von Anregung aus dem Terenz verrathen.

In den Druck wurde die alte Handschrift zuerst 1501 gegeben von Conrad Celtes. Adam Werner von Themar übersetzte den „Abraham“ in's Deutsche. Gottsched („Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst I, 9 ff, II, 20 ff,“) gab einen Auszug nebst Uebersetzung eines Theiles des “Gallicanus.“ Neuerdings endlich sind sämmtliche sechs Stücke „Gallicanus“, „Kallimachus,“ „Abraham,“ „Paphnutius,“ „Dulcitias“ und „Glaube, Liebe, Hoffnung“ unter dem Titel „das älteste Drama in Deutschland“ von Benedixen übersetzt und erläutert worden.

thums grundverschiedene Dichtungsart, eine eigenthümliche Erfindung der Kirche, hervorgegangen aus dem Streben, einen Ersatz für die den Ernst und die Würde der christlichen Religion gefährdenden Spiele der Laien und entarteten Geistlichen zu geben.

So lange diese Spiele ganz oder vorzugsweise in lateinischer Sprache aufgeführt wurden und man den Laien keinen thätigen Antheil an denselben gestattete, konnte ihr Zweck begreiflicherweise nur sehr unvollkommen erreicht werden. Den weltlichen Spielen des Volkes, welche von der Kirche verdrängt werden sollten, begegnen wir im 12. und 13. Jahrhundert daher neben den geistlichen, bis beide Arten — etwa zu Anfang des 14. Jahrhunderts — miteinander verschmolzen oder vielmehr die weltlichen Spiele ganz in die geistlichen aufgiengen, um erst später in den Fastnachtspossen des 15 und 16 Jahrhunderts neue volksthümliche Kraft zu gewinnen.

Die geistlichen Schauspiele des Mittelalters
in
Deutschland.

I. Das lateinische Kirchendrama.

1. Die liturgisch-dramatischen Kirchengebräuche.

§ 6.

Die christliche Urliturgie, „das grossartigste symbolisch-liturgische Drama" *), wurde gegen den Anfang des 12. Jahrhunderts die Grundlage eines neuen, der älteren christlichen Kirche fremden Theiles des Gottesdienstes.

Schon früher hatten die Hymnen und Antiphonien der Kirche, sowie verschiedene Handlungen des Cultus, ein gewisses dramatisches Element gezeigt. Der Ritus der christlichen Feste führte endlich zum dramatischen Gesang.

In der Passionszeit z. B. wurde die Leidensgeschichte des Heilands nicht mehr, wie dieses in der älteren Zeit geschehen, von dem Priester allein gesungen, etwa in der Weise, dass der evangelische Text monoton recitativisch, die Worte Christi aber nach Art des Evangeliums vorgetragen wurden: sondern die Reden des Heilands, der Apostel, des Herodes, der Hohepriester, des Pilatus und des jüdischen Volkes, sowie die einfach erzählenden Stellen wurden an verschiedene Personen vertheilt.

*) Heinrich Alt, Theater und Kirche.

Aehnlich mag es auch an anderen Kirchenfesten gehalten worden sein, so dass sich überall die „Responsorien" der Kirche zu lateinischen Wechselgesängen erweiterten.

Bald ging man jedoch über den Kirchentext hinaus und erlaubte sich Zusätze in gebundener Rede.

Was sich von solchen alten Stücken erhalten hat, beschränkt sich auf fünf Oster- und zwei Weihnachts- oder Dreikönigsspiele, von denen wir die ersteren, obgleich sie die jüngeren sind, dennoch aus dem Grunde zuerst betrachten, weil der allmähliche Fortschritt von den in der Urliturgie gelegenen Keimen zum eigentlichen kirchlichen Drama an ihnen deutlicher gezeigt werden kann.*)

A. Das Osterspiel.

§ 7.

Aus einer Handschrift des Klosters Engelberg in Unterwalden hat Franz Joseph Mone in seinen „Schau-

*) Es bedarf wohl kaum der Bemerkung, dass die Entwicklungsgeschichte des geistlichen Schauspiels sich an die chronologische Ordnung der zufällig erhalten gebliebenen Stücke nicht binden kann. Eine weniger vollkommene Gattung konnte auch in einem späteren Zeitraume in einzelnen Gegenden oder Gemeinden noch Geltung behalten, wenn es z. B. zur Aufführung der ausgebildeteren am ausreichenden Personal etc. fehlte. Vielleicht hat man auch hie oder da der am wenigsten theatralischen Art, als der ernstesten und des Gotteshauses würdigsten, den Vorzug gegeben, wie denn ein rollenweises Absingen der Liturgie sich lange in der katholischen Kirche erhalten hat, vielleicht an manchen Orten noch heute vorkommt. Flögel in seiner „Geschichte der komischen Literatur" vom Jahre 1787 erzählt (IV, 8): „In Leipzig singt ein Priester mit etlichen Schulknaben in dem Chore der Kirche, d. i. zwischen dem Altare und dem niedrigen Theile der Kirche die Passionsgeschichte nach einer altväterlichen Mönchsmusik ab, so dass der Geistliche die Person des Herrn Christus, der eine Knabe den Judas, der andere den Petrus, der dritte die Magd des Hohenpriesters, die Knaben auf dem Schülerchore aber den Schwarm der Juden vorstellen und spielen."

spielen des Mittelalters" (I, 23 — 27.) eine lateinische „Osterfeier" mitgetheilt, welche — obgleich die Handschrift vom Jahre 1372 und das Stück unter fünf von Mone ebendaselbst veröffentlichten das jüngste ist — als Muster der ältesten Uebergangsstufe von jenen genau nach dem Kirchentexte gebildeten zu späteren, sich ganz frei bewegenden Gesängen betrachtet werden kann.

Es kommen nämlich darin noch keine scenischen Anweisungen vor, und es scheint, seiner ganzen Anlage gemäss, von den Chorstühlen aus gesungen worden zu sein.

Die Verse sind im strengsten Kirchenstyle abgefasst, der sogar mit dem Kirchentexte in ungebundener Rede abwechselt. Ausser den drei Marien kommt nur noch die Person des Heilandes vor.

Während dem aber war man in anderen Kirchen längst über diese enge Grenze hinausgegangen, und jedenfalls noch in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts fing man an, die Gesänge mit einfachen mimischen Darstellungen zu verbinden und so einen Uebergang zu wirklichen lebendigen und vollkommenen theatralischen Aufführungen anzubahnen.

Das erste Beispiel der Mone'schen Sammlung (I, 10 — 13), einer Handschrift des Klosters Einsiedeln aus dem 12. Jahrhundert entnommen, beginnt mit einem strophischen Wechselgesang zwischen den Propheten des alten Bundes und dem Chore, ohne alle Handlung; hierauf folgt jedoch der Dialog zwischen dem Engel und den Frauen in ungebundener Rede (nach dem Kirchentexte) mit Handlung, welche in den Ueberschriften durch die Worte „redeuntes" und „venientes" angezeigt ist.

§ 8.

Bald erhielt man auf diesem Wege eine schon mehr ausgebildete Einrichtung.

Das zweite Stück der Mone'schen Sammlung (es ist nur insofern wieder unvollkommener, als das erste, als ihm die prophetische Einleitung fehlt), hat bereits drei Theile, und ausser den Frauen und dem Engel greifen auch noch die Jünger und Christus in die Handlung.

Die in den Ueberschriften des Textes dieses Stückes enthaltenen scenischen Anweisungen reichen nicht aus, um uns ein deutliches Bild einer solchen liturgisch-dramatischen Aufführung zu verschaffen; dagegen gewähren uns spätere Rituale und die von Gerbert*) gegebenen Beschreibungen der Osterfeier einen Blick in dieselbe, die sich darnach etwa folgendermassen gestaltete:

In unmittelbarer Verbindung mit der Orgel und den Sängern befand sich der kirchliche Schauplatz (wahrscheinlich ohne jede ungewöhnliche Vorrichtung) gerade unter dem Singchore. An dem einen Ende sah man das heilige Grab. Dasselbe bestand entweder aus einem wirklichen grabähnlichen Baue, oder aber es wurde eine Seitenkapelle als die Grabeshöhle betrachtet. Hier nun sass ein weissgekleideter Priester als Engel, während man in der Mitte des Platzes die drei Marien (Maria Magdalena, Maria Jacobi Salome und Maria, die Mutter Jesu), dargestellt durch drei in ihre Mäntel gehüllte junge Priester**), erblickte. An dem dem Grabe ent-

---

*) Gerbert, de cantu et Musica sacra II.
Gerbert, veteris liturgiae Allemannicae monumenta II.

**) Zu den Frauenrollen nahm man wohl sehr junge Priester.

gegengesetzten Ende aber befanden sich die übrigen Priester als die Jünger des Herrn und der allgemeine Chor.

Die Feier beginnt, indem die drei Frauen sich nach dem Grabe hinbewegen. Als sie dasselbe erreicht haben, singt Eine derselben:

„Heu nobis internas mentes.
quanti pulsant gemitus
pro nostro consolatore,
quo privamur miserae,
quem crudelis Iudaeorum
morti dedit populus."

Hierauf die Andere:

„Jam percusso ceu pastore
oves errant miserae,
Sic magistro decedente
turbantur discipuli,
atque nos eo absente
dolor tenet nimius."

Hierauf Maria Magdalena:

„Sed eamus et ad ejus
properemus tumulum,
si dileximus viventem,
diligamus mortuum."

Die drei Frauen im Chore:

„Quis revolvet nobis lapidem ab ostio monumenti?"

Der Engel:

„Quem vos quem flentes?"

Die Frauen:

„Nos Jhesum Christum."

Der Engel:

„Non et hic vere! *)“

Zwei der Frauen, Maria Jacobi Salome und die Mutter Jesu, gehen nun zurück auf die entgegengesetzte Seite. Maria Magdalena aber bleibt in der Mitte des Platzes stehen **).

Zum Chore gewendet, singen die ersteren:

„Ad monumentum venimus gementes, angelum domini sedentem vidimus et dicentem, quia surrexit Jhesus.“

Und nun verkündigen sie dieselbe frohe Botschaft noch einmal dem Petrus besonders:

„En angeli aspectum vidimus
et responsum ejus audivimus,
Qui testatur dominum vivere,
sic oportet te Symon credere.“

Maria Magdalena aber, allein stehend, singt folgende Verse:

Cum venissem ungere mortuum,
monumentum inveni vacuum,
heu nescio locum discernere,
ubi possim magistrum quaerere.

---

*) Die Stelle ist hier sehr abgekürzt gegeben, wahrscheinlich weil der vollständige Wortlaut sehr bekannt war. An anderen Orten lautet sie vollständig:

Angelus: Quem quaeritis, o tremulae mulieres, in hoc tumulo plorantes?
Mulieres: Jhesum Nazarenum crucifixium quaerimus.
Angelus: Non est hic, *surrexit, sed cito euntes dicite discipulis ejus et Petro,* quia surrexit Jhesus.

Der letzte Satz aber musste nothwendig vollständig gesungen werden, weil sonst das Folgende gar keinen Sinn hätte.

**) Es ist dieses in der Ueberschrift zwar nicht gesagt, der Fortgang des Stückes macht jedoch diese Annahme nothwendig.

Dolor crescit, tremunt praecordia
de magistri pii absentia,
qui sanavit me plenam vitiis
pulsis a me septem daemoniis.

En lapis est vere depositus,
qui fuerat in signum positus,
munierant locum militibus,
locus vacat illis absentibus."

Der Chor beschliesst:

Una sabbati . . . . .

Unterdessen sind die beiden anderen Frauen zum heiligen Grabe zurück gekehrt. Sie verweilen an demselben stumm. Während dem singt Maria Magdalena die bekannte Ostersequenz: Victimae paschali etc. bis zu den Worten: dic nobis.

Da tritt der auferstandene Heiland (dominica persona), der sich bis jetzt hinter dem heiligen Grabe verborgen hielt, plötzlich, wie eine Erscheinung, vor Maria hin und singt *):

„Mulier, quid ploras, quem quaeris?"

Maria antwortet:

„Domine, si tu sustulisti eum, dicite mihi, ubi posuisti eum, quod ego eum tollam. Alleluja! Alleluja!"

Darauf der Heiland:

„Maria! Maria! Maria!"

Jetzt erkennt sie ihn und singt:

„Rabbi! quod dicitur Magister **)."

*) In der Ueberschrift heisst es zwar: dicat, aber auch diese Stelle muss gesungen worden sein, denn nach Mone's Mittheilung ist in der Handschrift der ganze Text mit Musiknoten versehen.

**) Selbst die Worterklärung wurde gesungen.

Aber der Heiland wehrt sie ab:

„Noli me tangere, nondum enim ascendi ad patrem meum. Alleluja! Alleluja!“

Und unmittelbar hierauf:

„Prima quidem suffragia
stola tulit carnalia,
exhibendo communica
se per naturae munia.“

Maria aber kniet anbetend und singt das Sancte deus.

Der Herr:

„Haec (est) priori dissimilis,
haec est incorruptibilis,
quae dum fuit possibilis
jam non erit solubilis.“

Maria, anbetend:

„Sancte fortis.“

Der Herr:

„Ergo noli me tangere,
nec ultra velis plangere
quem mox in puro sidere.
cernes ad patrem scandere.“

Maria, in derselben Stellung:

„Sancte immortalis, miserere nobis!“

Der Herr:

„Nunc ignaros hujus rei
fratres certos reddes mei,
Galilaeam dic ut eant,
et me viventem videant.“

Nach diesen Worten zieht sich Christus hinter das heilige Grab zurück, Maria Magdalena aber kommt zu den Aposteln und singt:

„Surrexit enim sicut dixit.“

Es folgen jetzt zwei Gesänge des Chores und zwei Gesänge der Maria, die im Texte nur mit den Anfangsworten also bezeichnet sind:

Chorus ad eam: Dic nobis Maria *).
Ipsa ad chorum: Sepulchrum Christi cum r. (responsorio).
Chorus: Credendum est. scimus Christum.
Item chorus: Currebant duo simul.

Nun begeben sich zwei der Jünger, Petrus und Johannes, eilends zum Grabe. Johannes kommt früher an, und erwartet Petrum. Sie finden das Grab leer **) und begeben sich daher zum Chore zurück, denselben mit einem Gesange begrüssend, der im Texte nur abgekürzt verzeichnet ist:

„Ergo die ista exultemus. Astra solum mare."

Es folgt nun der allgemeine Schlusschor:

„Te deum laudamus!"

Die übrigen von Mone (I, 19—22) aus Handschriften der Klöster zu Lichtenthal und Reichenau mitgetheilten Stücke dürfen übergangen werden, da sie Bruchstücke sind, welche keine neue Entwicklungsstufe des geistlichen Schauspiels bezeichnen.

B. Das Weihnachtsspiel.

§. 9.

Der schauspielartige Prunk des Gottesdienstes erreichte seinen höchsten Grad in den zum Weihnachtskreise gehörigen Festen.

Um den Laien einen tieferen Eindruck zu verschaffen, als die Predigt geben konnte, suchte man die wunderbaren

*) Fortsetzung der oben unterbrochenen Ostersequenz.

**) Anderwärts findet man die Vorschrift, dass der den Engel darstellende Priester den beiden Jüngern zwei weisse Leintücher gebe, welche diese sodann dem Chore (den übrigen Jüngern) vorzeigen, zum Beweise, dass sie das Grab leer gefunden haben.

Begebenheiten, deren Andenken und Betrachtung diese Zeit gewidmet war, möglichst zu versinnlichen.

So wurde die Verkündigung Jesu am 4. Adventsonntage in manchen Kirchen durch eine feierliche Procession des Diakons, des Subdiakons und der Akolythen nach dem Pulte dargestellt, woselbst der Diakon, als Vertreter des Engels, das Evangelium: „Missus est angelus Gabriel a deo" mit der feststehenden Homilie verlas, die Bangigkeit der Jungfrau aber und ihr Nachsinnen über den empfangenen Gruss durch die feierliche Ruhe veranschaulicht wurde, welche eintrat, sobald der Diakon und Subdiakon sich niedersetzten, während ein Akolythe die Lichter des Chores anzündete *).

Es konnte nicht fehlen, dass diese Ceremonien bald durch lateinische Gesänge erläutert wurden oder auch nur mit solchen abwechselten.

Am Weihnachtsfeste wurde in der Kirche eine Krippe aufgestellt. An derselben sass Maria und forderte Joseph auf das Kind zu wiegen. Es geschah dieses, während der Chor ein Weihnachtslied anstimmte **). Auch Wechselgesänge zwischen dem Engel und den Hirten wurden in die Homilie eingeführt, desgleichen am Unschuldigen-Kindlein-Tag die Klagen der Mütter von Bethlehem oder am Epiphaniasfeste ein Gespräch der Maria mit den drei Königen ***).

Allmählig erweiterten sich diese Ceremonien zu kleinen Dramen.

Die beiden ältesten der bis jetzt aufgefundenen Weihnachtsspiele hat Carl Weinhold in zwei Freisinger —

*) Ueber diesen Gebrauch, sowie über viele andere Advents-Ceremonien, siehe Carl Weinhold, Weihnachtsspiele und Lieder etc., Seite 46 ff.

**) Gerbert, de cantu et musica sacra II.

***) Ebendaselbst.

jetzt Münchener — Handschriften aufgefunden *). Die durchgängige Neumirung derselben beweist ihre Bestimmung zum Gesange.

Wir lassen es dahin gestellt, ob die Weihnachtsspiele schon vor dem 12. Jahrhundert (aus welcher Zeit wir das älteste Osterspiel besitzen und das Vorhandensein des kirchlichen Dramas ausserdem durch mehrere Zeugnisse bestätigt wird) in Deutschland in allgemeinem Gebrauche waren, oder ob — was uns wahrscheinlicher dünkt — die beiden von Weinhold mitgetheilten kleinen Dramen nur vereinzelte Erscheinungen sind.

Das erste dieser Stücke, „Herodes sive Magorum adoratio", dessen lückenhafter Text von Weinhold durch Vergleichung mit einem fast gleichlautenden Spiele des 12. Jahrhunderts aus Orleans ergänzt ist, beginnt mit der folgenden, ebenfalls für den Gesang bestimmten, scenischen Anordnung:

„Ascendat rex et sedeat in solio,
audiat sententiam . . . .
quaerat consilium . . . .
exeat edictum . . . .
ut per . . . continuo,
qui detrahunt ejus imperio (?)."

Dann erscheint der Engel den Hirten:

„Pastores, annuntio vobis gaudium magnum!"

Die Hirten antworten:

„Transeamus Bethleem et videamus hoc verbum: Gloria in excelsis deo et in terra pax hominibus bone voluntatis!"

Die drei Weisen — dieselben treten nicht etwa erst

*) „Weihnachtsspiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien" Seite 55 ff.

jetzt auf, vielmehr sind alle Personen von Anfang des Spieles an den Zuschauern sichtbar — unterhalten sich über den neu geborenen König der Juden.

Der erste König:

„Stella fulgore nimio rutilat."

Der zweite König:

„Quae regem regum natum monstrat."

Der dritte König:

„Quem venturum olim prophetie signaverant."

Hiermit verlassen sie die Hirten, gehen unter dem Gesange

„Eamus ergo et inquiramus eum, offerentes ei munera aurum thus et myrram!"

nach dem Chore zu und begrüssen diesen mit den Worten:

„Dicite nobis, o Hierosolymitani cives, ubi est exspectatio gentium, noviter natus rex Judaeorum, quem signis celestibus agnitum venimus adorare?"

Herodes (wir unterlassen es, den Text des Stückes noch ferner einzuflechten und geben vom Folgenden nur noch kurz den Inhalt) Herodes wird durch einen Boten von der Ankunft der Weisen benachrichtigt. Er will den Zweck ihrer Reise wissen, dieser wird ihm mitgetheilt. Die Weisen (Magier) unterhalten sich mit Herodes. Die Schriftgelehrten werden herbeigerufen. Herodes erfährt von ihnen, dass der Messias in Bethlehem geboren werden soll. Die Könige begeben sich dahin, beten das Kind an und schenken ihm Gold, Weihrauch und Myrrhen.

Das Stück hat also drei Theile und spielt demgemäss an drei verschiedenen Orten der Kirche:

1. Die Scene zwischen dem Engel, den Hirten und den Weisen: auf dem Felde.

2. Die Scene zwischen Herodes, dem Boten, den Schriftgelehrten und den Weisen: in Jerusalem.

3. Die Anbetung der Könige: in Bethlehem.

Das zweite Stück, „Ordo Rachelis“, enthält nur zwei Theile.

1. Die Reise nach Aegypten.

2. Der Kindermord und die [lyrische] Klage der Rachel.

Er schliesst mit dem Chorgesange: Te deum laudamus.

---

2. Das erweiterte, gelehrt-symbolische Kirchendrama

oder

das lateinische Kirchendrama im Zeitalter der Kreuzzüge, der höfischen Minnelyrik und der epischen Kunstdichtung (Ende des 12., Anfang des 13. Jahrhunderts).

§. 10.

Als unter dem Einflusse der Kreuzzüge die deutsche Welt in eine neue Culturperiode eintrat, als unter der glanzvollen Regierung der Hohenstauffischen Heldenkaiser die Wissenschaft und Kunst aufhörte, alleiniges Eigenthum des geistlichen Standes zu sein und in Folge dessen die deutsche Dichtung, welche im 10., 11. und in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts fast verstummt war, mit einemmale zu neuem Leben und herrlicher Blüthe gelangte: da vermochte das Drama, welches in den Händen der Geistlichen blieb und als Ersatz für die ihnen abgenommenen Dichtungsarten von ihnen um so eifriger gepflegt wurde, die neuen Ele-

mente, welche in diesem Zeitraume als weltbewegende hervortreten, nicht ebenfalls in sich aufzunehmen; dem Volksleben entfremdet, nahm es im Gegentheil mehr und mehr einen gelehrten, symbolischen Character an.

Das „Ritterthum der Theologie," wie ein neuerer Kirchenhistoriker *) die scholastische Gelehrsamkeit des Mittelalters so treffend nennt, suchte aber neben dem unbedingten Glauben an die Kirchenlehre zugleich die freie Macht des Gedankens zur Geltung zu bringen, und das Drama beschränkte sich daher bald nicht mehr auf einfache Darstellung der geschichtlichen Scenen der biblischen Ueberlieferung: vielmehr wurde die individuelle Ansicht, die dogmatische Deutung die Hauptsache. **)

Der Zusammenhang der geistlichen Spiele dieser Periode mit denen der früheren ist indessen keineswegs aufgegeben, er zeigt sich schon äusserlich in der Identität einzelner Zeilen, ja ganzer Stellen aus den älteren Stücken. Letztere wurden vielmehr recht eigentlich nur erweitert, indem zur Erreichung jenes dogmatischen Hauptzweckes entweder Scenen des alten Testaments mit den neutestamentlichen in typische Verbindung gebracht, oder aber letztere auf noch zu erwartende Ereignisse z. B. die Ankunft des Antichrists bezogen wurden.

Die erste ins Auge fallende Folge dieser symbolischen Beziehungen ist der merklich vergrösserte äussere Umfang der Spiele, die zweite wichtigere, dass der epische Charakter, welchen das geistliche Schauspiel des Mittelalters überhaupt (im Gegensatze zum altklassischen sowohl, als zum modernen Drama) besitzt, nunmehr erst recht hervortritt.

Indem nämlich das Kirchenspiel nicht nur eine ausge-

---

*) K. Hase, Kirchengeschichte S. 269.

**) Ebenso wie in den gleichzeitigen Legenden oder versificirten Erzählungen aus d. h. Schrift.

dehnte und mannigfaltige Haupthandlung — denn man wollte von dem knappen evangelischen Texte auch nicht ein Wort auslassen — darzustellen hatte, sondern auch noch eine grössere oder kleinere Reihe von Nebenhandlungen damit verbinden musste, war man weit von derjenigen dramatischen Kunst entfernt, welche — mit geringen Mitteln das Grösste erreichend — sich in Raum, Zeit und Handlung beschränkt und nur die Entscheidung einer Handlung vorbereitet und ausführt.

Wir erkennen hier den schon von Gervinus*) hervorgehobenen Zusammenhang zwischen dem altdeutschen Schauspiele und den zeichnenden Künsten. Auch diese stellen nicht wie die modernen Gemälde einen entscheidenden Moment dar, sondern den ganzen Verlauf einer Geschichte in einer Reihe einzelner abgeschlossener Bildchen, und diese Gruppen werden massenhaft angehäuft, um nur ja die epische Vollständigkeit zu erreichen.

Der epische Charakter des geistlichen Schauspiels tritt in der folgenden Periode jedoch noch deutlicher als in der gegenwärtigen hervor, wogegen die gelehrt-symbolische Behandlung dieser hauptsächlich eigen ist und später wieder einer einfacheren und natürlicheren Auffassung weichen musste.

In den beiden uns aus dieser Periode erhaltenen Stükken zeigt sich die scholastische Gelehrsamkeit ausser in den Weissagungen namentlich auch in den Disputationen (den „gelehrten Turnieren") mit den Juden und Heiden, in den Streitgesängen zwischen den einzelnen Parteien, dem Teufel und den Engeln u. s. w., in der Zweitheilung der Welt in eine kirchliche und antikirchliche (antichristliche) Ver-

*) Gesch. der poet. Nationallit. I, S. 459.

einigung. Und da der Kirchenvater Augustinus*) die Spekulation der scholastischen Theologen über die Dogmen der Kirche mächtig gefördert hatte, so sehen wir ihn in diesen Spielen als Schiedsrichter bei den Disputationen auftreten.

Aber auch in der nicht mehr ausschliesslichen Zugrundlegung der biblischen Quellen zeigt sich der scholastische Charakter der Spiele. Die auch von den Legendendichtern vielfach benutzten apokryphischen Evangelien sagten den Dichtern wegen ihres theilweise phantastischen Inhalts mehr zu als die canonischen Bücher, und, damit nicht genug, wurden auch noch Virgil**), ja selbst die Sibylla unter die Propheten aufgenommen.

Dass auch schon in diesem Zeitraume die Stoffe sich zuweilen ganz und gar von den Bibeltexten des Kirchenjahres entfernten, sehen wir aus dem zweiten der erhaltenen Stücke, dem „ludus de Antichristo“ (§ 11), ebenso aus manchen späteren deutschen Spielen, welche unverkennbar aus lateinischen gebildet sind, wie denn überhaupt bei dem Mangel an Quellen in diesem Zeitraume zu denen des folgenden oft die Zuflucht genommen werden muss. Jedenfalls — denn der „priesterliche Gesetzesgeist“, welcher im Mittelalter in der Kirche herrschte, zog unwiderstehlich

*) Später trat wohl Augustin ebenfalls auf, aber nur als —Theaterregisseur.

**) Publius Virgilius Maro (70 — 19 v. Chr.) schildert in der vierten Ecloge seiner „Bucolica“ das heranbrechende goldne Zeitalter, das er an die Geburt eines Kindes des Asinius Pollio knüpft, desselben Beschützers des Dichters, dessen Lob die dritte Ecloge gewidmet ist und dessen Namen die vierte als Ueberschrift trägt. Wenn hier Virgil einen „Helden“ verheisst, der in „Frieden den Erdkreis beherrschen“, und eine Zeit herbeiführen werde, da das „Schlangengezücht und die täuschende Pflanze des Giftes sterben,“ und das „Rind den gewaltigen Löwen nicht mehr fürchten“ werde: so wurde dieses Alles ohne Bedenken für Ausfluss prophetischer Begabung gehalten und auf Christus bezogen.

dahin, — sind aus den Geschichten des alten Testamentes nicht selten dramatische Spiele gebildet worden*).

Der in Deutschland gebräuchliche Name für solche Aufführungen war ludus-Spiel**). Nur selten mag die in den romanischen Nachbarstaaten übliche Benennung misterium (Abkürzung von ministerium, wie man fast alle gottesdienstlichen Handlungen nannte) oder mysterium***) vorgekommen sein†). Doch kam letzterer Name diesen Stücken naturgemäss zu, denn sie hatten ja die Geheimnisse des Christenthums zum Gegenstande.

Die Verfasser der ludi sind wohl hauptsächlich Priester oder Mönche gewesen; doch waren die Spiele bestimmt vor dem Volk aufgeführt zu werden; denn wenn letzteres auch von dem Inhalte der gelehrten Reden und Disputationen nichts verstand, so hatte es die biblischen

---

*) In den annal. corbej. (s. Gödecke, deutsche Dichtung im Mittelalter, S. 970.) wird eine „Sacra comedia de Josepho vendito et exaltato“ der Mönche in Heeresburg im Jahre 1264 erwähnt. Das Spiel scheint verloren gegangen zu sein, ebenso wie das, von welchem August Neander (Allg. Gesch. der christl. Religion und Kirche V, 1, 71) erzählt (nach Chronicon Livonicum, herausg. v. Gruber): „Im Jahre 1204 wurde mitten in der neuerbauten Stadt Riga ein Prophetenspiel aufgeführt um Unterhaltung und Belehrung für die neuen Christen und Heiden zu verbinden, damit durch sinnlichen Eindruck die heiligen Geschichten und Lehren ihnen desto tiefer eingeprägt werden sollten. Durch Dolmetscher wurde ihnen der Inhalt dieser dramatischen Darstellungen erklärt. Als Gideons Schaaren die Philister angriffen, geriethen die heidnischen Zuschauer in grosses Schrecken, da sie meinten, dass es ihnen gelte; sie ergriffen die Flucht, und man musste ihnen durch Zureden Vertrauen einflössen.“

**) Siehe § 15.

***) Die Kirche nannte auch den Ritus der hohen Feste „Mysterium“ z. B. wenn am Charfreitage das Bild des Heilandes in das Grab gesenkt und am Ostermorgen wieder aufgerichtet wurde.

†) Sie wird gebraucht in einem Synodalbeschlusse des Wormser Bischofs v. J. 1304 (S. § 21.)

Geschichten doch genugsam inne, um sich an der nachahmenden Geberde, vor Allem aber an dem Schaugepränge, das hier vor seinen Augen entfaltet wurde, zu ergötzen oder sich erschüttern zu lassen.

Nach diesen wenigen Vorbemerkungen gehn wir jetzt zur Betrachtung der beiden uns erhaltenen grösseren Stücke über.

§ 11.

Das erste derselben ist der „ludus scenicus de nativitate Domini." Es ist nach einer Handschrift des Klosters Benediktbeuren aus dem 13. Jahrhundert (aufbewahrt in der königlichen Bibliothek zu München) von J. Andreas Schmeller veröffentlicht worden*). Da dieselbe Handschrift noch mehrere Gedichte enthält, in denen die vagi (fahrende Sänger) sehr hervortreten, so ist man wohl zu der Annahme berechtigt, dass auch diese Leute die Aufführungen zuweilen übernahmen. Obwohl nicht in Acte oder Scenen eingetheilt, wollen wir doch der bessern Uebersichtlichkeit wegen das Drama in sieben Handlungen, in denen es sich wirklich abspielt, zerlegen.

Erste Handlung. Augustinus sitzt auf einem Sessel in der Mitte des kirchlichen Schauplatzes („in fronte ecclesiae"). Zur Rechten befindet sich eine Reihe von Propheten, zur Linken der Hohepriester und die Juden. Jesaias und Daniel singen ihre bekannten alttestamentlichen Weissagungen vom Messias, theils in freien Versen**) theils

---

*) In „carmina burana", 16. Publication des lit. Vereins zu Stuttgart S. 80 ff. Eine Analyse gab Dr. H. Holland in „Gesch. der altd. Dichtkunst in Baiern" S. 623 ff; ebenso Gödecke, Grundriss S. 55.

**) Jesaias beginnt z. B.

„Ecce virgo pariet
sine viri semine,
per quod mundum abluet,

nach dem Texte der Vulgata, von dem immer nur die ersten Worte angegeben sind*). Als dritter Prophet schreitet dann die Sibylla, heftig gestikulirend vor, und singt mit ausdrucksvoller Geberde („gestu mobile") ein Lied zum Lob der auserwählten Jungfrau, die den Heiland der Welt gebären werde.

Hierauf erscheint Aaron und legt seinen Stab auf den Altar, welcher unter zwölf Stäben allein Blüthen treibt, während der Chor singt:

„Salve nobilis virgo!"

und dann folgende Prophezeiung ausspricht:

„Ecce novo more frondes dat amygdala
nostra virgula! nux Christus, sed virgula virgo
beata." —

worauf eine Strophe folgt, welche geeignet ist, den Begriff des „Mysteriums" zu erklären:

„Ut haec floruit
Omni carens nutrimento,
sic et virgo pariet
sine carnis detrimento.
Ut hic ramus viruit
non naturae copia
verum ut in virgine
figuret mysteria:
Clausa erunt virginis
sic pudoris ostia,
Quando virgo pariet
spiritali gratia."

---

a peccati crimine;
de venturo gaudeat
Iudea numine,
et nunc ceca fugiat
ab erroris lumine."

*) Wahrscheinlich in rhytmischer Recitation.

Als fünfter Prophet erscheint Balaam, auf der Eselin reitend:

„Vadam, vadam ut maledicam populo huic!“

Der Engel tritt ihm in den Weg mit erhobenem Schwerte:

„Cave, cave, ne quicquam aliud quam tibi dixero loquaris.“

Die Eselin weicht erschrocken zurück. Der Engel verschwindet. Balaam singt: „Orietur stella ex Jacob!“

Jetzt fährt der Hohepriester geräuschvoll empor, stösst die Juden heftig an, bewegt sein Haupt und den ganzen Körper, stampft mit den Füssen auf die Erde und ergeht sich in Schmähungen auf jene Weissagungen:

„O quanta simplicitas
cogit hos desipere,
qui de bove praedicant
camelum descendere!“

Aufgeregt durch den Tumult der Juden, welche die Reden des Hohepriesters mit heftigen Geberden begleiten, tritt der „Episcopus puerorum“*) vor. Es scheine, sagt derselbe, dass sie alle betrunken wären, sie möchten Augustin zum Schiedsrichter wählen. Dieses geschieht, die Propheten treten zurück und überlassen dem Kirchenvater die Vertheidigung ihrer Sache.

Es entspinnt sich somit eine Disputation zwischen Augustinus und dem Hohenpriester, welche beiderseits theils gesprochen, theils gesungen wird. Die Reden Augustins sind würdig und ernst gehalten, der Hohepriester hingegen (welcher unter dem Getümmel der Juden den Kampfplatz betrat) antwortet unter ungeheuerem Gelächter („cum nimio cachinno“.) Nach beendigter Disputation, welche

---

*) Ueber den „Knabenbischof“, welcher am Gregoriusfeste in den Schulen gewählt wurde (Papst Gregor IV. hatte dieses Fest im J. 880 gestiftet), vergl. Neander, Kirchengesch.

übrigens resultatlos verläuft, zieht sich der Hohepriester unter heftiger Bewegung des Kopfes und des Körpers zurück, auch die Propheten nehmen wieder ihre alten Sitze ein.

Zweite Handlung*). Der Engel führt Maria ein und verkündigt ihr die Geburt des Heilands. Die Wechselreden zwischen dem Engel und Maria sind kurz und genau nach dem Texte der Vulgata; ebenso diejenigen zwischen Maria und Elisabeth, welche letztere wahrscheinlich von einer andern Seite der Kirche aus auf den Bühnenraum tritt und hier der Maria wie von ungefähr begegnet. Nach Beendigung des Dialogs geht Elisabeth an ihre frühere Stelle zurück.

Es folgt nun die Geburt des Heilandes, über welche wir die Vorschrift lesen:

> „Dein Maria vadat in lectum suum, quae iam de spiritu sancto concepit, et pariat filium. Cui assideat Joseph in habitu honesto et prolixa barba.“

Nach der Geburt des Kindes erscheint der Stern, und der Chor singt:

> „Hodie Christus natus est“

Aus verschiedenen Theilen der Welt (wohl von den verschiedenen Seiten der Kirche) kommend, treten jetzt die drei Könige auf, weisen nach dem Stern und legen ihre Verwunderung über denselben in drei mit seltsamer Gelehrsamkeit gezierte Lieder. Dann schreiten sie vor bis in das Land des Herodes („usque in terram Herodis“) und singen: „Ubi est qui natus est etc“. —

Dritte Handlung. Auf dem Schauplatze der ersten Handlung angekommen, treten den Weisen die Boten des Herodes entgegen. In wenigen dürren (versificirten, doch ge-

*) Es ist wohl erlaubt anzunehmen, dass diese Handlung an einer andern Stelle der Kirche vor sich geht.

sprochenen) Wechselreden erkunden letztere den Zweck der Ankunft der Magier und berichten dann Alles dem König, der im höchsten Unwillen die Hohepriester und Juden zusammenberuft, welche auch sogleich mit stolzen Geberden erscheinen. Herodes räth ihnen, sich gegen die drei Könige zu verstellen.

Vierte Handlung. Indem sich die drei Könige von Herodes abwenden und den Stern betrachten, ercheint — wieder auf einer andern Seite — der Engel den Hirten und verkündigt ihnen die Geburt des Heilands. Der Teufel sucht die Hirten zum Unglauben zu verführen*). Nach längeren (versificirten) Wechselreden zwischen dem Engel, dem Teufel und den Hirten sind die letzteren endlich überzeugt. Die Engel singen: „Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis! aeuia! aeuia!"

Fünfte Handlung. (Schauplatz der zweiten H.) Die Hirten begeben sich zur Krippe, wo sie das Kindlein anbeten. Nachdem sie auf ihre frühere Stelle zurückgekehrt sind, treten auch die Könige zur Krippe, beten das Kind an und beschenken es mit Gold, Weihrauch und

---

*) Angelus: „Magnum vobis gaudium
pastores, annuntio:
Deus se circumdedit
carnis vestraè pallio,
quem „mulier" non peperit
carnali commercio,
immo virgo permanens
mater est ex filio."
Diabolus: „Tu ne credas talibus
pastorum simplicitas!
Scias esse frivola
quae non probat veritas.
Quod sic in praesepio
sit sepulta deitas,
nimis est ad oculum
reserata falsitas!"

Myrrhen. Diese Anbetung und die Ueberreichung der Geschenke geschieht lautlos. Dann gehn die Könige zur Seite, legen sich nieder auf die Erde und schlafen ein.

Der Engel erscheint ihnen im Traume und spricht: „Nolite redire ad Herodem etc.!“

Sechste Handlung. (Schauplatz der ersten und dritten H.) Der Engel begibt sich weiter zu den Juden und trägt ihnen auf, dem rathlosen Könige vorzustellen:

„Gens Judaea properet
ut heredem audiat
et praestet consilium
de re quae me sauciat.
Rex Herodes anxius
Ignorat quid faciat,
cum a tribus regibus
se lusum inspiciat.“

Der Hohepriester erscheint daher mit den Juden vor Herodes, welcher ihn über die auf den Messias bezügliche Weissagung befragt. Er antwortet: „Tu Bethlehem terra Iudi etc.“ Herodes wird ob dieser Rede sehr zornig und befiehlt den Soldaten:

„Ite, ite pariter
manu iuncta gladio
aetas adhuc tenera.
nulli parcat filio,
immo mater quaelibet
nudo fleat gremio
ut de nato puero
mihi detur ultius.“

Die Soldaten gehorchen. Die Mütter brechen in laute Wehklage aus. Dann folgt die Ueberschrift: „Herodes wird von den Würmern gepeinigt, springt von seinem Sitze auf, fällt aber alsbald todt darnieder. Teufel springen hinzu und empfangen ihn mit grossem Jubel. Seine Krone wird Arche-

lao, seinem Sohne übergeben. Nun erscheint der Engel dem Joseph und spricht: „Accipe matrem et filium et vade in Egyptum!" —, worauf Maria den Esel besteigt und die Gruppe die Reise nach Aegypten antritt.

Siebente Handlung. Der König von Aegypten*) mit seinem Gefolge und einem Festzuge wird auf seinen Platz („in locum suum") geführt. Er singt ein weltliches Lied zum Preise des Frühlings und der Liebe. Inzwischen langt Maria mit Joseph und dem Jesuskinde an. Die ägyptischen Götzenbilder fallen um**). Vergebens versuchen die heidnischen Priester sie wieder aufzurichten, vergebens rufen sie ihre***) Götter an. Der König beruft die Weisen seines Landes. Diese empfehlen Rauch- und Menschenopfer, welche auch sofort angeordnet werden. Aber als er ausruft: „Hoc est numen salutare!" antwortet das Gefolge: „Stulti sunt!" Abermals werden die Weisen der Aegypter berufen. Der König legt ihnen die Frage vor: Dicite, quid nobis et quid portendat Aegypti mira mali species prodigiosa quidem?" Die Weisen antworten:

„Rex et regnum dominus
deus Hebreorum
praepotens in gloria
deus est deorum,

*) Die apokryphischen Evangelien lassen die h. Familie in Aegypten mit einem Pharao zusammenkommen, obgleich es seit 525 v. Chr. keine Pharaonen mehr gab und das Land seit 30 v. Chr. eine römische Provinz war.

**) Von Wundern, welche bei der Ankunft des Jesuskindes geschahen, wissen die apokryphischen Evangelien viel zu berichten. Vielleicht hat der Dichter die im ganzen Mittelalter beliebte Legende „die Kindheit Jesu" von Konrad von Fussesbrunn aus Oesterreich gekannt, in welcher dieses und andere Wunder gar anmuthig erzählt werden.

***) Eigentlich die römischen Götter, denn sie werden Jupiter, Neptun, Venus, Vesta u. s. w. genannt.

cuius in praesentia
velut mortuorum
corruit et labitur
virtus idolorum."

Da befiehlt der König:

„Ecce, novum cum matre deum veneretur
Aegyptus!"

Die Götzenbilder werden entfernt. Es folgt jetzt die Ueberschrift:*) „Hier ist das Ende des Königs von Aegypten. Ihm folgt nach der König von Babylon. Letzterem, als dem Repräsentanten des Heidenthums, treten gegenüber die Synagoge und die Kirche, und es folgen daher jetzt mehrere Wechselchöre, in welchen eine jede Parthei die Wahrheit ihres Glaubens zu beweisen sucht. Wir haben es hier entweder mit symbolischen Personen zu thun, oder aber — man gestatte diese Vermuthung auszusprechen — es versammeln sich zum Schlusse des Stückes sämmtliche Personen, welche in demselben mitgewirkt haben und es werden

1. die Lieder der „Gentilitas" von dem babylonischen Könige und dessen Gefolge,
2. die der „Synagoge" von dem Hohepriester und den Juden,
3. die der „Ecclesia" von Joseph, Maria, den drei Königen und den Hirten

gesungen. Nachdem die „Gentilitas" den Glauben an Einen Gott angegriffen, die „Synagoge" die Vergötterung eines Menschen bekämpft und die „Eclesia" das Christenthum vertheidigt hat, erscheint der Antichrist, dem der König von Babylon huldigt, und das Stück geht ganz und gar in das „Spiel vom Antichrist" über, zu dem wir uns hiermit gleichfalls wenden.

*) Diese Ueberschrift zeigt wohl am deutlichsten den epischen Charakter (Seite 26) des Mysteriums.

§. 12.

Der viel besprochene „Ludus de Antichristo“ oder wie der Titel vollständig lautet: „Ludus de adventu et interitu Antichristi in scena Saeculo duo-decimo exhibitus“, zuerst herausgegeben aus einer Handschrift des bayrischen Klosters Tegernsee von Bernhard Pez*), enthält den letzten Theil des vorbesprochenen Stückes zu einem selbstständigen Drama erweitert.

Herkömmlicherweise hält man diesen ludus für das älteste grössere lateinische Kirchendrama und den Schluss des „ludus de nativitate“ für eine Abkürzung oder Verstümmelung desselben.

Allein auch ersteres zugegeben, ist letzteres doch keine unzweifelhafte Folge hiervon. Unsere Ansicht ist vielmehr die folgende.

Nachdem kleinere Kirchenstücke, wie solche im vorigen Abschnitt beschrieben, über ein Jahrhundert lang in den Kirchen und Klöstern aufgeführt worden und nachdem durch gegenseitigen Austausch diese kleineren Stücke Gemeingut Aller geworden waren, so dass man unbedenklich aus denselben entlehnte, was man nur immer brauchen konnte, so stellte man je nach Bedürfniss eine grössere oder kleinere Anzahl solcher Stücke mit mehr oder weniger Kunst zu complicirteren zusammen, wobei man sich dann auch mancherlei Abkürzungen oder Erweiterungen erlaubte. Wenigstens verfuhr man auf ähnliche Weise noch im folgenden Zeitraume (S. §. 14.), in welchem die Quellen nicht mehr so spärlich fliessen, als in

*) Pezii Thessaurus novissimorum Anecdotor. Vol. II. Part. 3 col. 185—196. Besprechungen finden sich bei Hase, das geistliche Schauspiel S. 26 ff; Gödecke, Grundriss S. 55 u. 94; Holland, Gesch. der altd. Dichtung in Bayern S. 612 ff; Flögel, Gesch. der kom. Lit. IV, 285. 86 ff; Kugler, de Werinhero p. 35.

diesem. Es kann also recht gut neben unseren beiden Stücken aus früherer Zeit ein kürzerer Urtext eines Stückes vom Antichrist bestanden haben, aus dem dann dort eine Schlussscene gebildet wurde, während man denselben hier — vielleicht mit Benutzung anderer Stücke gleichen oder ähnlichen Inhalts — erweiterte *).

Hiermit stimmt denn auch überein, dass von den uns bekannten Stücken kein Verfasser bekannt ist; denn dass der Dichter Wernher von Tegernsee, welcher in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts als Diaconus des Klosters Tegernsee lebte und nach dem Lateinischen des Hieronymus ein „Leben der Jungfrau Maria" dichtete, das Stück vom Antichrist geschrieben habe, ist eine durch nichts bewiesene und durch nichts zu beweisende Behauptung.

Wir haben aber kein Bedenken genommen, dasselbe erst nach dem „ludus de nativitate" abzuhandeln, weil es — mag es nun früher oder später als letzteres zusammengestellt sein **) — jedenfalls eine höhere Entwicklungsstufe des geistlichen Schauspiels bezeichnet.

* * *

Erste Handlung. Der kirchliche Schauplatz ***) ist in sieben Räume streng abgegrenzt. Innerhalb eines jeden

---

*) Das Erscheinen des Antichrists wurde während des ganzen Mittelalters in unzähligen Legenden behandelt. Die berühmteste ist „das Leben Jesu" der Frau Ava († 1127), welches mit einer Schilderung des jüngsten Tages und des Antichrists schliesst. (Hoffmanns Fundgruben I, 130—204). Selbst in den Fastnachtspossen des Hans Folz taucht dieser Stoff wieder auf und zwar in dem Stücke „Vom Entechrist" (Ad. Keller, Fastnachtsspiele Nr. 68).

**) Die Worte „in scena Saeculo duo-decimo exhibitus" gehören natürlich dem Herausgeber, nicht aber dem ursprünglichen Titel des Gedichtes an.

***) Vielleicht wurde das Stück vor der Kirche gespielt, da sich im Hintergrunde „der Tempel des Herrn" erheben soll.

Raumes ist ein Thron aufgeschlagen. Im Osten thront der König von Jerusalem, zu seinen Füssen sitzt die Synagoge, im Westen der römische Kaiser, der deutsche und der fränkische König, im Südosten der griechische Kaiser, im Süden der König von Babylon und endlich „der König der Heiden." Ein jeder König ist umgeben von seinem Gefolge. Zu Anfang des Stückes sind alle Throne leer.

Da tritt die „Gentilitas" vor, zugleich mit dem Könige von Babylon. Mit den Waffen heidnischer Dialectik vertheidigt sie die Existenz und die Unsterblichkeit unterschiedlicher Götter:

„Deorum immortalitas est omnibus colenda,
Eorum et pluralitas ubique metuenda.
Stulti sunt et vere fatui, qui Deum unum dicunt,
Quia antiquitatis ritui perpetuae contradicunt.
Si enim unum credimus, qui praesit universis,
Subjectum hunc concedimus contrarié diversis.
Cum hinc bonum pacis, foveat clementi pietate,
Hinc belli tumultus moveat saeva crudelitate.
Sic multa sunt officia, diversaque Deorum,
Quae nobis sunt indicia discriminis eorum.
Qui igitur tam multifariis unum dicunt praeesse,
Illorum contrariis est affici necesse.
Ne ergo unum subjici contrariis dicamus,
Et his Divinam affici naturam concedamus,
Ratione hac decernimus Deos discriminare,
Officia quorum cernimus ab invicem distare."

So lautet der Gesang des Heidenthums, welcher noch an mehreren Stellen des Gedichtes sich wiederholt. Aber während bei den letzten Worten desselben der König von Babylon und dessen heidnisches Gefolge die für sie bestimmten Sitze einnehmen, tritt die „Synagoge" mit den Juden herein:

Nostra salus in te Domine,
Nulla vitae spes in homine:
Error est in Christi nomine spem salutis aestimare
Mirum, si morti, succubuit,
Qui se salvare non potuit, ab hoc quis potest salvari?
Non homines: qui est Emanuel
Deum adorabis Israel.
Jesum sicut Deos Ismaël te jubeo detestari."

So verhöhnen die Juden die Götter der Heiden und zugleich den göttlichen Heiland der Christen, und dieselben Worte wiederholen sie noch zu verschiedenen Malen. Während sie sich aber auf ihren Plätzen niederlassen, erscheint ein glanzvoller Zug. Die christliche Kirche („Ecclesia") schreitet vor. Sie ist weiblich gekleidet, ein Panzer umgibt sie, und auf dem Haupte trägt sie eine Krone. Zu ihrer Rechten geht die „Misericordias" mit dem Oelzweige, begleitet von dem „Apostolicus" und dem Clerus, zu ihrer Linken die „Justitia" mit dem Schwert und der Waage, begleitet von dem römischen Kaiser und dessen Mannen. Sie beantwortet die Lästerungen der „Synagoge":

„Haec est fides, ex qua vita,
In qua mortis lex sopita.
Quisquis est, qui credit aliter,
Hunc damnamus aeternaliter." *)

Die Kirche nimmt ihren Platz ein und die übrigen

---

*) Der Streit der Kirche mit der Synagoge war ein beliebter Stoff für die geistliche Lyrik des Mittelalters. Er blieb es bis gegen die Reformationszeit. Noch Hanz Folz benutzte dieses Thema zu dem Fastnachtsspiele: „Die alt und neu Ee." (Keller, Fastnachtsspiele Nr. 1). Das zwölfte und dreizehnte Jahrhundert war eben die Blüthezeit der Streitgedichte und des Räthselwettstreites. (S. § 15.)

Könige erscheinen mit ihrem Gefolge um sich nach kurzen Gesängen gleichfalls niederzulassen.

Zweite Handlung. Dieselbe zerfällt in drei Unterabtheilungen.

Der Kaiser sendet nämlich seine Diener

1. an den Frankenkönig,
2. an den König der Griechen,
3. an den König von Jerusalem

und verlangt von diesen, dass sie ihm unterthan sein und Tribut zahlen sollen. Ein jedesmal treten die Boten vor den Thron des fremden Herrschers, besingen die Macht und Hoheit des Kaisers und tragen ihren Auftrag vor. Aber der übermüthige Frankenkönig verhöhnt den Kaiser, worauf die Boten zurückkehren und solches verkünden. Da rückt der Kaiser, welcher sich zornig von seinem Platze erhebt, mit seinen Leuten dem Frankenkönig entgegen. Es entspinnt sich eine Schlacht, der Frankenkönig wird geschlagen und muss dem Kaiser folgen. Dieser besteigt wieder seinen Thron, vor dem nun der Franke demüthig Abbitte thut. Nachdem er den Vasalleneid geleistet, erhält er jedoch von dem grossmüthigen Sieger das Frankenland zum Lehen, worauf er seinen alten Sitz wieder einnimmt, um von hier aus das Lob des Kaisers zu besingen.

Anders der König der Griechen und der von Jerusalem. Beide machen sich sofort nach Anhörung der Boten des Kaisers *) auf den Weg zu diesem, huldigen ihm, empfangen ihr Land zum Lehen und kehren dann lobsingend zurück auf ihren Thron.

Dritte Handlung.

1. Alle christlichen Könige sind dem Kaiser unterthan. Da erhebt sich zornig der König von Babylon. Um den Glauben an den Einen Gott zu zerstören, erklärt er dem Könige von Jerusalem den Krieg.

*) Die Gesänge wiederholen sich fast mit denselben Worten.

2. Dieser sendet Boten an den Kaiser, als an den Schutzherrn der Kirche. Der Kaiser verheisst Hülfe und beruft seine Mannen zum heiligen Kampfe.

3. Der „Engel des Herrn“ verkündet Heil und Segen den zum Kampfe ausziehenden Juden und Christen.

4. Der Kaiser zieht gegen den König von Babylon und besiegt ihn im Zweikampfe. In dem „Tempel des Herrn,“ welcher sich hinter dem Throne des Königs von Jerusalem erhebt, beugt er sich hierauf vor Gott und kehrt endlich gleichfalls auf seinen Sitz zurück.

Vierte Handlung. Die Heuchler („hipocritae“) — es bleibt zweifelhaft, ob sich dieselben bis dahin in irgend welchem Gefolge befunden, oder ob sie erst jetzt auf dem Schauplatz erscheinen — verbeugen sich mit frommer Geberde vor den Laien und der Ecclesia und begeben sich dann mit schleichendem Tritte zum König von Jerusalem, der sie freundlich aufnimmt. Dieses der Inhalt der kurzen Zwischenhandlung.

Fünfte Handlung. Jetzt erscheint — vorher nicht sichtbar — der Antichrist, gleich der Kirche mit einem Panzer umgürtet. Zu seiner Rechten geht die „Heuchelei“, zur Linken die „Ketzerei“. Zu ihnen gewandt singt derselbe:

„Mei regni venit hora
Per vos ergo sine mora
Fiat, ut conscendam regni solium
Me Mundus adorat et non alium.
Vos adaptas cognovi,
Vos ad hoc hucus quae fovi.
Ecce labor vester, et industria
Ad hoc mihi sunt necessaria.
En Christum gentes honorant,
Venerentur et adorant.
Ejus ergo delete memoriam,
In me suam transferentes gloriam.“

Die Heuchler sollen ihm die Laien gewinnen, die Ketzer die Pfaffen zum Abfalle bringen, was beide versprechen. Ihr Werk beginnt. Die Heuchler werden durch List und Schmeichelei gewonnen, der zu grossen Dingen noch nicht muthige Antichrist aber durch Ueberredung vermocht, sich ihnen ganz zu widmen, worauf der König von Jerusalem angegriffen, besiegt und entthront wird. Seinen Platz nimmt der Antichrist ein. Der vertriebene König schliesst sich dem deutschen Kaiser an.

Sechste Handlung. Dieselbe ist gleichsam eine Parallele der zweiten Handlung. Wie dort der deutsche Kaiser sich von den übrigen Königen huldigen lässt, so verlangt jetzt der Antichrist dasselbe von den christlichen Herrschern. Durch Drohungen wird der griechische König, durch Artigkeiten und Geschenke der Franke von den Boten bewogen vor dem Antichrist zu erscheinen, der ihnen den Anfangsbuchstaben seines Namens auf die Stirne malt. Nur der deutsche Kaiser lässt sich nicht verführen, er weist die Boten zornig ab, zieht dem Antichrist entgegen und schlägt denselben. Mit einem Freudengesange kehrt er auf seinen Thron zurück.

Siebente Handlung. Der Antichrist heilt einen Lahmen und einen Aussätzigen und erweckt einen Todten. Da wird selbst der deutsche Kaiser in seinem Glauben wankend: nicht länger verschliesst er sein Herz dem, der so grosse Zeichen thut, unaufgefordert eilt er zu ihm hin, betet ihn an, empfängt sein Land von ihm zum Lehen und verspricht einen Heereszug gegen die Heiden.

Achte Handlung. Vergebens fordert der Kaiser den König von Babylon auf, dem Antichrist zu huldigen. Da besiegt er ihn in einer Schlacht, worauf der Heide aus den Händen des Antichrists seine Krone zurückempfängt.

Neunte Handlung. Die Heuchler verführen durch ihre trügerischen Gesänge nun auch die Synagoge. Schon ist dieselbe gewonnen, als die Propheten erscheinen um

— Christum zu predigen. Was sie verkünden — sagen sie — sei gewisslich wahr, Enoch und Elias, die Beide leben, obwohl sie gestorben, bezeugen es. „Wo ist Ennoch? wo ist Elias?“ fragen die Juden. Und siehe da, aus der Mitte der Propheten treten sie hervor und bestätigen deren Worte. Da bekehren sich die Juden zu dem Heilande, den sie kreuzigten und beugen ihre Knie vor dem Vater, dem Sohne und dem heiligen Geiste.

Zehnte Handlung. Von den Heuchlern erfährt der Antichrist die Bekehrung der Juden. Er beruft sie vor seinen Thron. Auch die Propheten erscheinen. Zornig fährt er sie an, aber muthig und freudig wiederholen die Juden ihr Bekenntniss. Da lässt der Antichrist die Synagoge hinwegführen, damit sie den Märtyrertod erleide.

Elfte Handlung. Auf der Höhe seines Ruhmes angekommen, entsendet der Antichrist abermals Boten an sämmtliche Könige. Sie Alle erscheinen vor seinem Throne und beten ihn an.

Zwölfte Handlung. Da erschallt ein mächtiges Getöse; unter dem Rollen des Donners stürzt der Antichrist zusammen. Die Seinen entfliehen. Die Kirche aber singt triumphirend:

Ecce homo, qui non posuit Deum adjutorem suum! Ego autem sicut olivia fructifera in Domino Dei!“

Alle Monarchen wenden sich zur Kirche zurück, welche die reumüthigen Verirrten wieder aufnimmt. Der Chor beschliesst:

Te deum laudamus!

*

Das ist das berühmte Stück vom Antichrist. Es steht unter den geistlichen Schauspielen des Mittelalters da als eine vereinzelte Erscheinung, die Aufmerksamkeit wohl verdienend, die es gefunden.

Auch von einem Osterspiele haben wir Kunde. Pez (scriptor rerum Austr. II, 268) erwähnt dasselbe in einem Aufsatze über das Leben der frommen Jungfrau Wilburgis, welche in freiwilliger Abgeschlossenheit in einer Zelle zu St. Florian lebte und 1289 starb. Die Mönche dieses Klosters führten das Stück auf, von dem sich ausser dieser beiläufigen Erwähnung Nichts erhalten zu haben scheint.

II. Das lateinisch-deutsche Kirchendrama.

§ 13.

Zwei Umstände wirkten zusammen, sodass man — jedenfalls schon im 13. Jahrhundert — den alleinigen Gebrauch der lateinischen Sprache bei den geistlichen Schauspielen aufgab und auch deutsche Verse zuliess.

Erstens konnte den Geistlichen nicht verborgen bleiben, dass der Hauptzweck dieser Spiele — den Laien durch lebendige Anschauung die kirchlichen Geheimnisse näher zu legen — bei weitem besser erreicht werden müsse, wenn man den lateinischen Text durch Erweiterungen in der Landessprache **erkläre**; sodann aber machte sich bei dem grossen Umfange, den die Spiele je länger je mehr einnahmen (namentlich in kleineren Gemeinden) bald die Mitwirkung von Laien unentbehrlich, deren Rollen bei ihrer Unkenntniss der lateinischen Sprache natürlich deutsch abgefasst werden mussten. Fand doch auch ein ähnliches Verfahren im Mittelalter bei der Predigt statt und besitzen wir doch auch manche geistliche Lieder, in denen das Lateinische mit dem Deutschen sogar zeilenweise abwechselt.

So entstand das lateinisch-deutsche Kirchendrama, für dessen Vorhandensein im 13. Jahrhundert zwar ausser einigen unbedeutenden kleineren Stücken nur ein grösseres zeugt, das aber zu Hülfe genommen werden muss, um die Entstehung der späteren ganz deutschen Stücke zu erklären.

Wir werden daher (§ 18) wieder auf dasselbe zurückkommen und geben vorläufig nur den Inhalt des „Ludus

paschalis sive de passione Domini" an, welcher der bereits (§ 11) erwähnten Handschrift des Klosters Benediktbeuren entnommen ist*)

Die Anordnung und die dramatische Gestaltung des Stoffes ist dieselbe wie in den Stücken des vorigen Abschnittes und bedarf daher beides hier keiner besonderen Darstellung.

Das Stück lässt sich in folgende neun Handlungen eintheilen:

1. Die Berufung der Apostel,
2. der Besuch Jesu bei den Pharisäern und seine Salbung durch Maria Magdalena,
3. die Auferweckung des Lazarus.
4. die Unterhandlung zwischen den Hohenpriestern und Judas.
5. das Leiden des Herrn auf dem Oelberge und die Gefangennehmung.
6. Petri Verleugnung,
7. das Verhör vor Kaiphas,
8. das Verhör vor Pilatus,
9. die Kreuzigung.

Mit den Worten des Spötters: „Alios salvos fecit, se ipsum non potest salvum facere" — bricht der Text ab**).

---

*) Zuerst abgedruckt in Hoffmanns Fundgruben II, 245 ff; dann in Carmina burana von Schmeller S. 95 ff. Besprechungen bei Gödecke, Grundriss S. 55 und Holland, Altd. Literatur in Bayern S. 626 ff.

**) Wenigstens in Hoffmanns Fundgruben. In den carminibus buran folgt noch die Grablegung, bestehend aus einem kurzem Gesange Josephs von Arimathia, in welchem er um den Leichnam Christi bittet und die zusagende Antwort des Pilatus. Es sind dies vermuthlich dieselben beiden Strophen, welche sich nach Hoffmanns Mittheilung auf der Rückseite des letzten Blattes der Handschrift (nach mehreren nicht zu dem Spiele gehörigen Liedern) befinden. Sie lauten.

Joseph: „Jesus von gotlicher art
ein mensch ân alle sunde,
der ân schuld gemartelt wart
ob man den furbaz finde

Nur die zweite und dann die neunte Handlung ist einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen, da nur in ihnen deutsche Worte vorkommen. Die übrigen Theile des Stückes (die Wechselreden zwischen dem Heiland, den Jüngern, den Pharisäern, den Hohenpriestern, dem Pilatus und den Juden) sind der Vulgata entnommen, entweder wörtlich oder doch dem Sinne nach, und es findet sich hiervon nur eine Ausnahme, nämlich der lateinische Gesang des Engels, der die Maria zur Busse auffordert*).

In der zweiten Handlung ist die Hauptperson Maria Magdalena, die Lieblingsfigur aller späteren Passions- und Osterspiele**) Sie ist ein heiteres Weltkind. Schon der lateinische Gesang, mit dem sie auftritt, klingt an den Ton des Minneliedes an:

„Mundi delectatio dulcis es et grata,
cujus conversatio suavis et ornata;
mundi sunt deliciae, quibus aestuare

---

genagelt an dem kriuze stân,
daz waer nicht kuneges êré.
Darumb solt ir mich in lân
bestaten, rihter herre!"

Pilatus: „Swer redelicher dinge gert,
daz stet wol an der mâze,
daz er ir werde wol gewert.
du bitest, daz ich lâze
dich bestaten Jesum Christ.
daz min ich wol in guete.
sit er dir so ze herzen ist,
nim in nach dînem muete."

*) „O Maria Magdalena nova tibi nuntio
Simonis hospitio hic sedans convivatur
Jesus ille Nazarenus gratia virtute plenus,
Qui relaxat peccata populi
Hunc turbare confitentur salvatorem seculi."

**) Vergl. § 31. Ueber die Einmischung weltl. Lust in das geistl. Spiel vergl. § 22.

volo, nec lasciviam ejus evitare.
Pro mundano gaudio vitam terminabo,
bonis temporalibus ego militabo.
Nil curans de ceteris corpus procurabo,
variis coloribus illud personabo."

Nach Beendigung dieses Gesanges geht sie zum Krämer mit ihren Mägden, um Wohlgerüche und Schminke zu kaufen. Der Krämer lobt seine Waare, worauf Maria Magdalena plötzlich folgendes Lied in deutscher Sprache singt:

„Chramer, gip die varwe mir
din min wengel roete,
da mit ich die jungen man
an ir dank der minnenliebe noete.
Seht mich an,
jungen man!
Lat mich eu gevallen!
Minnet, tugentliche man!
minnekliche vrauwen!
Minne tuet eu hoch gemuet
unde lat euch in hohen eren schauwen.
Seht mich an etc.
Wol dir werlt, daz du bist
also vreudenriche!
Ich wil dir sin undertan
durch din liebe immer sicherliche.
Seht mich an etc."

Ein Liebhaber erscheint. Maria grüsst denselben und befiehlt dann den Mägden:

„Wol dan, minneklichen chint,
shauwe wir chrame.
Chauf wir die varwe da
die uns machen schoene unde wolgetane.
Er muez sîn sorgen vrî
der da minnet mir den lip."

Der Kaufmann antwortet:

„Ich gib iu varwe, diu is guot,
dar zuo lobeliche,
die iuch machet recht schoene vnt dar zuo
vil reht wunnechlîche.
Nempt si hin, hab ir si!
Ir ist niht geliche!"

Nachdem sie hierauf zweimal im Schlafe die Erscheinung eines Engels gehabt, der sie zur Busse mahnt, erwacht sie voll Reue, geht zum Heilande und singt flehend, zuerst lateinisch, dann deutsch:

„Jesus, trost der sele min,
Lâ mich dir empfohlen sîn,
unde loese mich von der missetat,
da mich diu werlt zue hat brâht!
Ich kume niht von den fuezzen dîn,
du erloesest mich von den sunden mîn,
unde von der grozzen missetât
dâ mich diu werlt zue hat brâht!"

Die Pharisäer murren, Judas Ischariot ist zornig, der Herr vertheidigt die Sünderin. Diese aber klagt von Neuem:

„Awê, awê, daz ich ie ward geboren!
han ich verdienet gotes zorn,
der mir hat geben sele unde lîp,
awê ich vil unselic wîp!
Awê, awê, daz ich ie wart geborn
swenne mich erwcket gotes zorn!
wol ûf, ir guoten man unde wip
Got will rihten sêle unde lip."

Auch die neunte Handlung (die Kreuzigung) enthält — wie bemerkt — Abweichungen vom Kirchentexte und zwar ebenfalls in deutscher Sprache. Zunächst werden wir ergriffen von der Klage der Mutter Jesu unter dem Kreuze des Sohnes:

„Awê! awê mich, hiut unde immer wê,
awê! wie sihe ich nû an
daz liebliste kint, daz ie gewan
ze dirre welde ie dehain wîp!
awê mînes schoenen kindel lip!“
— — — — — — — —
— — — — — — — —
„Lat leben mir daz kindel mîn,
unde toetet mich, die mueter sîn
Mariam, mich viel armez wîp!
zwiu sol mir leben unde lîp?“

Wie die Klage der Mutter Jesu nachmals sich in allen Passionsspielen wiederholt*), so auch die Scene mit Longinus, welcher die Seite des Heilands mit dem Spere durchsticht.

„Ich wil im stechen ab daz herze sin,
daz sich ende sîner marter pîn.“

Der Heiland stirbt, Longinus aber, der bisher blind gewesen, wird plötzlich sehend. Freudig bekennt er:

„Dirre ist des wâren gotes sun, er hat zaichen an mir getân wan ich mîn sehen wider hân.“

*) Vergl. den folgenden Abschnitt.

III. Die Marienklagen.

§ 14.

Ehe die lateinisch - deutschen ludi in vollkommene deutsche Schauspiele übergingen, entwickelte sich gleichzeitig mit den ersteren ein deutsches geistliches Schauspiel von kleinerem Umfange und ganz kunstloser Form.

Nachdem zuerst Hoffmann v. Fallersleben ein solches Spiel, die Klage der Mutter Jesu bei der Kreuzigung des Sohnes, aufgefunden und veröffentlicht hatte, gab F. J. Mone weitere Beiträge in seinen „Schauspielen des Mittelalters."

Da dieselben Scenen sich später mit grösserer oder geringerer Ausführlichkeit in allen Passionsspielen vorfinden, so entsteht zunächst die Frage: Sind diese Marienklagen überhaupt nur als Bruchtheile grösserer Stücke anzusehen, oder waren es anfänglich selbständige Spiele, und, wenn letzteres, sind sie vor den grösseren deutschen Stükken vorhanden gewesen und bei deren Ausbildung in diese übergegangen, oder aber haben sie sich von letzteren nur zu selbstständiger Aufführung abgezweigt?

Wir wollen versuchen, die Antwort zu geben.

Die hohe Verehrung, welche die Kirche der „Mutter Gottes" zollte, erzeugte im Mittelalter eine fast unübersehbare Menge von Marienliedern*). Anfangs von den Geistlichen in lateinischer Sprache, später von Geistlichen und

---

*) Vergl. W. Grimm, Marienlieder. In Haupts Zeitschrift für deutsches Alterth. X.

Laien auch in deutscher Sprache gedichtet, fällt die Blüthezeit dieser poetischen Gattung mit derjenigen des weltlichen Minneliedes zusammen. Die weltliche und die geistliche Minne, die ritterlich-romantische Verehrung der Frauen und die „Courtoisie des Priester- und Mönchthums" ergänzten sich gegenseitig. Als die Kirche anfing, der geistl. Lyrik des Volkes, welche seit dem 12. Jahrhundert sich mächtig zu regen begann, einige Aufmerksamkeit zu schenken*), da waren es hauptsächlich Marienlieder, welche, von der ganzen Gemeinde gesungen, in die Liturgie aufgenommen wurden.

Obgleich nun die kirchlichen und ausserkirchlichen Marienlieder den mannigfaltigsten Inhalt darbieten**), so wurden doch mit besonderer Vorliebe die Marien-Klagen behandelt.

Die Form der „Klage" ist eine sehr alte. Sie schliesst sich eng an das Epos, als an die ältere, der Lyrik immer vorausgehende Entwicklungsstufe der Poesie an. Je mehr

---

*) Dass die christliche Volksdichtung ungeachtet einzelner beim Gottesdienste gesungener Lieder eine ausserkirchliche war und bis zur Reformation blieb, kann hier nur beiläufig erwähnt werden.

Vergl. Vilmar, Gesch. der deutschen Nationalliteratur, 9 Aufl. S. 289.

**) Wir können es uns nicht versagen, an dieser Stelle wenigstens ein Marienlied von dem grössten Lyriker des Mittelalters, von Walther von der Vogelweide, mitzutheilen.

Dasselbe lautet nach Simrocks Uebersetzung:

„Maria, Magd, du hochgelobte Frau, du süsse,
Hilf mir zu deines Kindes Ruhm, dass meine Sünd' ich büsse.
Hochschwellend Meer der Gnade, Tugend, aller Güte,
Der süsse Gottesgeist in deinem Herzen blühte.
Dein Schöpfer, Vater, Kind ist zu dir eingegangen:
Heil uns Allen, dass du ihn empfangen.
Den Höhe, Breite, Tiefe, Läng' umfinge nimmermehr
Dein kleiner Leib, mit süsser Reine barg ihn der;
Vor allen Wundern ist dies Wunder hehr:
Der Engel Königin, du trugst ihn ohne Schmerz und Bangen."

in dem Epos die persönliche Empfindung vor der schlichten, durch sich selbst wirkenden Erzählung der Thatsache zurücktritt, um so mehr musste sich schon frühe das Bedürfniss geltend machen, das, was man empfand bei der Erzählung von den Heldenthaten der Altväter oder dem Versöhnungstode des Welterlösers, in besonderen Gedichten auszuströmen. So folgte dem Nibelungenliede das unter dem Namen „Klage" bekannte grosse Kunstgedicht; aber mächtiger noch als von den Heldenthaten der Burgunder, Ostgothen und Hunnen und deren tragischem Untergange wurden die christlichen Deutschen, nachdem ihr anfängliches Widerstreben gegen das Christenthum überwunden war, ergriffen von der Erzählung des wunderbaren Lebens Christi, und mit wahrhaft schwärmerischer Innigkeit versenkte sich das tiefe deutsche Gemüth in die in der Leidenswoche verkündeten Mysterien des Glaubens.

Die Klage der Maria war bereits in zahlreichen lateinischen Gedichten erschollen, als die Kirche solche Lieder in die Liturgie des Charfreitags aufnahm. Hatte man doch früher an diesem Feste die Klagelieder Jeremiä verlesen, gleichsam die Klagen der Synagoge, des Vorbildes der Kirche, und gewöhnte man sich doch immer mehr daran, die Mutter des Erlösers als die Repräsentantin der Kirche zu betrachten. So fanden allmählich die „Lamentationes ecclesiae" ihren Ausdruck in den „Lam. Mariae."

Auch später, als man Marienklagen in deutscher Sprache zuliess, wurde wohl meistens die lateinische Klage zuerst verlesen und erst hierauf die deutsche, als Erklärung für die Laien, hinzugefügt.

Es gab aber drei Arten von Marienklagen: rein lyrische*), erzählende**) und solche **in dialogischer Form.**

---

*) Rein-lyrisch ist z. B. die zuerst von Wackernagel in den „Altd. Blättern" (II, 129) und hierauf von Ludwig Uhland in dessen „Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder" (Nr. 325) mitgetheilte, einer Hs. der Basler Univ. Bibliothek entnommene Klage:

„O we der smerzen
den ich arme trage
an mime herzen
und enweiss weme ich clage!
got, lo dich erbarmen
mine not
und treste mich arme
durch dinen tot!" u. s. w.

**) Eine erzählende M. K. siehe in den Altd. Blättern (I, 384), eine andere in Uhlands alten Volksliedern, Nr. 324:

„O we der märe,
O we der jämerlichen chlage!
daz grab ist läre,
owe mir meiner tage!
— — — — — — —
— — — — — — —
Ich chom gegangen
zu dem grab der säldentage,
ich wart empfangen
von der engel sage,
der engel sprach: „suocht ir icht?"
ich suoch Jesum, der engel liht,
der ist laider mir benomen,
war sol ich vil armen chomen?
— — — — — — — — —
„Jesu sueze!
jämerlichen pistu tot,
deine fueze
sach ich von pluote rot;
ach der laiden märe
und der jämerlichen chlage!
daz grab ist läre
des traur' ich meine tage."

Wollte man letztere beim Gottesdienste benutzen, so lag der Uebergang zur dramatischen Aufführung nahe. Da, wo man die Kirchenfeste mit theatralischen Darstellungen, wie solche in Abschnitt I dieser Schrift beschrieben, feierte, oder gar schon zu den umfangreicheren und künstlicheren ludis fortgeschritten war, ergab sich die Aufführung von selbst. Aber auch die kleinste Gemeinde war im Stande, am Charfreitage eine Marienklage in Scene zu setzen, da hierzu meistens nur zwei Personen gehörten, nämlich ausser der Mutter Jesu, als der Hauptperson, noch der Jünger Johannes, seltener Petrus. Es war nicht einmal immer nöthig, dass der Priester den gekreuzigten Heiland darstellte, doch ist dieses wohl auch häufig geschehen *).

In Uebereinstimmung mit unserer Seite 37 ausgesprochenen Ansicht über die Entstehung der grösseren Spiele aus kleineren beantworten wir die zweite der oben aufgestellten Fragen (womit sich die erste von selbst erledigt) dahin, dass die Marienklagen nicht nur vor der Ausbildung der vollständigen deutschen Spiele vorhanden waren und sich selbstständiger Aufführung erfreuten, sondern auch noch im folgenden Zeitraume, namentlich da, wo man grössere Stücke nicht geben konnte oder wollte, zur Darstellung gelangten.

Häufig in der Form (und zuweilen sogar im Ausdrucke) stimmen die uns bis jetzt bekannten Marienklagen überein.

Entweder lag ihnen allen ein gemeinschaftlicher, vielleicht ursprünglich lateinischer Urtext zu Grunde, oder aber diese kleinen Stücke waren noch mehr als die ludi Gemeingut, das man je nach Bedürfniss erweitern, abkürzen und verschiedentlich zusammenstellen durfte **).

---

*) Ueber die Kreuzigung, die bei den späteren Passionsspielen immer wirklich dargestellt wurde, s. §. 27.

**) Eine Bestätigung erhält letztere Behauptung durch eine Mittheilung Vilmars in Haupts Zeitschrift f. deutsch. Alterth. (III, 479)

Auch die Marienklagen wurden ganz oder zum grössten Theile gesungen*). Die Handschrift des Hoffmannschen Stückes ist mit vielen Melodien versehen, und zum Ueberflusse heisst es auch noch in den lateinischen Ueberschriften: „Maria cantat, Johannes cantat“ etc. oder aber „Maria etc. dicit rhythmum sequentem,“ in welch letzterem Falle man wohl keine bereits mit Melodien versehene Volkslieder, sondern spätere Zusätze vor sich hatte. Den Mone'schen Stücken fehlen zwar die Noten und selbst die den Gesang vorschreibenden Ueberschriften; doch lässt schon allein ihre Strophenform auf ihre Bestimmung zu letzterem schliessen.

In der ältesten der bis jetzt bekannten von Mone mitgetheilten Marienklagen **) haben wir einen einfachen Dialog zwischen der klagenden Maria und dem sie tröstenden Johannes, ebenso in den einer späteren Zeit (dem 15. Jahrh.) angehörigen ***).

In dem einer Trier'schen Handschrift entnommenen Hoffmann'schen Stücke — gleichfalls noch im 13.

über das von ihm dortselbst bruchstückweise veröffentlichte Alsfelder Passionsspiel. Vilmar sagt nämlich, dass dieses Spiel auch „die von Hoffmann abgedruckte Marienklage“ enthalte, jedoch „mit einigen Abweichungen, theils im gemeinschaftlichen Texte selbst, theils in der Anordnung desselben, sodann aber mit ziemlich umfangreichen Zusätzen, so wie einigen geringen und einer ansehnlichen Auslassung.“ Der von Vilmar genau bezeichneten ausgelassenen Stelle des Hoffmann'schen Stückes (Fundgruben II, 270, 1—271, 3) fehlen allein die Ueberschriften Maria etc. cantat od. dicit rhythmum, sie ist daher vielleicht schon hier eine Einschaltung.

*) Dass es auch Stellen gibt, welche nicht gesungen wurden, darüber siehe den Schlusssatz der vorigen Anmerkung.

**) Aus einer Handschrift des Klosters Lilienthal in Baden vom Ende des 13. Jahrhunderts. („Schauspiele des Mittelalters“ I, 27 ff.)

***) Mone I, 198 ff; I, 199 ff; I, 201 ff.

Jahrhundert zusammengestellt*) — lassen sich folgende Theile unterscheiden:

1. Wechselgesänge zwischen Maria und Johannes auf dem Wege nach dem Kreuze.
2. Klagen der Maria und Trostworte des Johannes unter dem Kreuze, abwechselnd mit den vom Erlöser gesprochenen „sieben Worten", letztere lateinisch.
3. Johannes führt die Mutter hinweg. Da ertönt der Ruf: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?!" Maria eilt zurück und hält unter dem Kreuze aus bis zum Tode ihres Sohnes.

Was aber diesen Klagen an dramatischer Kunst immerhin abgehen mag, das ersetzen sie reichlich durch ihre lyrische Innigkeit und seelenvolle Zartheit. **Die gesammte Poesie des Mittelalters hat nichts Tieferes und Ergreifenderes als diese Marienklagen.**

Zum Beweise geben wir im Nachfolgenden eine Blumenlese aus mehreren Stücken, uns dabei die Uebersetzung ins Neuhochdeutsche erlaubend:

Maria.

O weh, Tod,
Diese Noth
Magst du mir wohl enden,
Willst du von dir
Her zu mir
Deine Boten senden!

— — — — — —

O weh, Kind,
Deine Wänglein sind

*) Fundgruben II, 260 ff.

Dir nun gar erblichen!
Deine Macht
Und deine Kraft
Ist dir gar entwichen.
— — — — — —
— — — — — —

O weh, wer
Hat seinen Speer
Also her gestochen,
Dass er dir
Und auch mir
Das Herze hat zerbrochen?

Johannes.

Liebe Muhm' und Mutter mein,
Lass dein Weinen, Fraue, sein,
Sieh, wir wär'n verloren gar,
Reine Mutter, das ist wahr,
Wenn er nicht litte diese Noth
Und diesen bitterlichen Tod."
— — — — — — —

Maria.

Ein Schwert mir verheissen war,
Von Simeonis Munde,
Herr Jesu Christ, da ich dich gebar,
Das schneit' mich in dieser Stunde.
— — — — — — — —
— — — — — — — —

Kreuzesast, nun neige dich,
Zu dir sollst du ziehen mich
An meines Kindes Seiten;
Daran thust du mir viel wohl,

Denn ich Arme, kummersvoll,
Kann nicht länger leiden.
— — — — — —
— — — — — —

Ihr Juden, ach ihr thätet wohl
Und henktet mich, das arme Weib,
An das Kreuz für meines Sohnes Leib.

Der Heiland ruft: Eli, Eli, lammah asabthani!

Maria.

O weh, ich hörte einen Ruf,
Das war mein liebes Kind!

— — — — — — —

O weh, du süsser Jesu Christ,
Wie gar dein Leib verwundet ist,
Wie bist du keinem Menschen gleich!
— — — — — — — — —

O weh, du liebster Herre mein,
Wie sind so trüb die Augen dein,
Wie ist so bleich dein Angesicht!
An deinem Leib ist Ganzes nicht.
— — — — — — — —

Ach, liebes Kind,
Sprich mir doch nur ein Wort,
Dass ich dein' Mutter bin!

Nach dem Tode des Heilands:

O weh, ich hab' mein herzlieb's Kind verloren,
Den Auserwählten hochgeboren!
Wer Lieb' vom Kinde je gewann
O weh, der lasse sich erbarmen
Maria, der viel armen.

Johannes.

Fraue, lass dein Weinen sein!
Wenn er als ein Bösewicht
Nicht heut erhangen wäre,
So wären wir verloren gar,
Reine Mutter, das ist war.
Nun, so lass die Sorgen.
Er tröstet deine Seel' und mich
Und will, Fraue, krönen dich
An dem dritten Morgen.

IV. Das deutsche geistliche Volksschauspiel streng kirchlichen Inhalts. *)

(14. Jahrhundert.)

§. 15.

Nachdem die christliche Lehre alle Lebensverhältnisse des deutschen Volkes innig durchdrungen hatte und die religiöse Stimmung die vorherrschende Richtung des deutschen Gemüthes geworden war, begann jene Zeit, in welcher das Volksleben ganz und gar in das Kirchenleben aufging.

Hatten bei den glänzenden lateinischen Kirchendramen die Nichtgeistlichen in ehrfurchtsvoller Entfernung gestanden, so drängte sich jetzt das Volk zur Mitwirkung bei diesen Spielen heran. Hatte man sich in kleinen Gemeinden lange Zeit an der Aufführung der einfachen „Marien-

*) Unabhängig von der Entwicklung des geistlichen Schauspiels pflegten gegen den Anfang des 14. Jahrhunderts die Minnesänger-Epigonen eine poetische Gattung mit Vorliebe, welche, der dramatischen Form sich immer mehr nähernd, leicht die Grundlage eines selbstständigen deutschen Dramas von nicht kirchlichem Gehalt hätte werden können.

Die dem germanischen Tiefsinne so sehr zusagenden Räthsel und Räthsellieder (vergl. §. 1) waren nämlich schon frühe zu Räthselwettstreiten erweitert worden. (Im dialogisirten Lehrgedichte vom „König Tirol von Schotten“ z. B. legt der König seinem Sohne Vridebrant eine Reihe Räthsel vor, welchen dieser eine übersinnliche Deutung gibt). Hieran reihten sich die s. g. Streitgedichte, welche eine Frage, die eine doppelte Lösung zulässt, zu beantworten suchen. Man unterscheidet aber bei letzteren zwei Classen. In der einen wird

klagen" genügen lassen, so machte jetzt die allgemeine Theilnahme des Volkes die Aufführung von Spielen möglich, welche an Umfang mit den ludis nicht nur wetteiferten, sondern letztere bald noch überboten.

Dass der Name „Spiel" (spil) für diese theatralischen Aufführungen gäng und gäbe war, sehen wir aus vielen Stellen der noch erhaltenen Texte, wo es z. B. heisst:

„Nue hüret, fromen lüte
Ir habet alle hüte
An desem spil gesen" — u. s. w.

Bald ging man über die Grenzen der herkömmlichen Weihnachts-, Passions- und Osterspiele hinaus, indem man vor Allem anfing, das ganze Leben Jesu dramatisch zu bearbeiten, sodann aber auch die Legenden- und Heiligengeschichte zu dialogisiren.

Obwohl in ganz Deutschland heimisch, wurden die Spiele doch hauptsächlich in Schlesien und Böhmen gepflegt, woselbst sie durch Kaiser Karl IV. (1347—1376) Schutz und Verbreitung fanden.

---

die doppelte Antwort von ein und demselben Dichter gegeben, der dann seine Ansichten zwei verschiedenen Personen in den Mund legt, in der andern, mehr dramatischen, streiten zwei Dichter mit einander. (Vrgl. Anzeiger zur Kunde deutscher Vorzeit 1836, S. 47 ff.) Aber so heftig auch die Dichter in ihren, wohl aus den Tenzonen der südlichen Dichter hervorgegangenen Streitliedern ihre Ansichten vertheidigten, so gleichgültig blieb das Volk dabei. Nur der berühmte Wettstreit zwischen Heinrich von Meissen (Frauenlob) und dem Schmied Barthel Regenbogen (darüber, ob der Name „Weib" oder „Frau" vorzuziehen) erregte einige Theilnahme.

Als Versuch eines Dramas kann auch das von einem unbekannten Dichter herrührende Gedicht vom „Sängerkrieg auf der Wartburg" gelten. Man schritt aber auf diesem Wege nicht fort, ja selbst diese Anfänge verlieren wir im 14. und 15. Jahrhundert aus den Augen.

§. 16.

Dessenungeachtet sind bis jetzt nur wenige vollständige Texte aus dieser ersten Periode aufgefunden worden. Wir besitzen:

1) die von F. J. Mone im Jahr 1841 unter dem Titel „Altteutsche Schauspiele" herausgegebenen und einer Papierhandschrift der Universitätsbibliothek zu Innsbruck entnommenen drei Stücke, nämlich
   a) ein Spiel von Mariä Himmelfahrt (S. 21, ff.)
   b) ein Osterspiel (S. 109, ff.)
   c) ein Frohnleichnamsspiel (S. 145, ff.)

Sämmtliche drei Stücke gehen nach Mones sprachgeschichtlichen Forschungen nicht über den Anfang des 14. Jahrhunderts zurück, ausgenommen ein Zwischenspiel im zweiten Stücke, weshalb wir dasselbe auch erst in einem späteren Abschnitte (VI) betrachten.

2) drei von J. F. Mone im ersten Theile seiner „Schauspiele des Mittelalters" herausgegebene Stücke, nämlich
   a) ein Spiel über das Leben Jesu (S. 72, ff.)
   b) ein Spiel über die Kindheit Jesu. (S. 143 ff.)
   c) ein Spiel über die Himmelfahrt Christi (S. 245 ff.) —, alle drei aus einer Hs. des Klosters St. Gallen vom 14. Jahrh.

3) ein Spiel von der heiligen Dorothea, mitgetheilt von J. H. Hoffmann (von Fallersleben) in dessen „Fundgruben" (II, 284 ff.), entnommen einer Pergamenthandschrift der Bibliothek der Benedictiner-Abtei zu Kremsmünster. (Die Handschrift ist vom Jahre 1340, Hoffmann vermuthet jedoch, dass das Stück älter sei.)

4) ein Spiel von den zehn Jungfrauen (ludus de decem virginibus), herausg. v. Ludwig Bechstein. (Die Hs. ist aus dem 15. Jahrhundert, das Stück seiner ganzen Fassung nach jedoch eher dem 14. angehörig.)

Ausser durch diese Texte wird das Vorhandensein des geistlichen Schauspiels im 14. Jahrhundert durch mehrere geschichtliche Zeugnisse bestätigt. Gewiss würden wir deren noch mehrere besitzen, wenn die Chronikenschreiber nicht blos die traurigen Zufälle aufgezeichnet hätten.

So ist das oben (Nr. 4) erwähnte Spiel von den zehn Jungfrauen wahrscheinlich dasselbe, welches im Jahre 1322 die Eisenacher Predigermönche im Thiergarten in Gegenwart des Landgrafen Friedrich mit der gebissenen Wange von Thüringen aufführten. Als die fünf thörichten Jungfrauen vom Himmel ausgeschlossen wurden und auch die Fürbitte der Heiligen und die der Jungfrau Maria sie nicht erretten konnte, machte dieses auf den Landgrafen einen solchen Eindruck, dass er in dumpfes Hinbrüten verfiel und nach wenigen Tagen vom Schlage gerührt wurde *).

„Im Jahre 1412 spielte man zu Bautzen auf dem Markte eine Komödie von der heiligen Dorothea. Ein Theil des Löbau'schen Hauses, auf dessen Dache viel Volks sass, stürzte ein und zerschmetterte 33 Personen. Diese traurige Begebenheit machte der Kurzweil ein Ende, und man spielte seitdem nicht mehr.“ So erzählt Flögel**), ohne die Quelle anzugeben.

---

*) Diese Nachricht gab zuerst Freiesleben in „Kleine Nachlese zu Gotscheds nöthigem Vorrath“, 6—14 nach Chronicon Sampetrinum, Erfurt ap. Menken III, 326. Später Hoffmann, „Fundgruben“ II, 243. Vergl. Funkhänel, „über das geistliche Spiel von den zehn Jungfrauen.“

**) Geschichte der komischen Literatur (vom Jahr 1787) IV, 290.

Doch auch von einem heiteren Zwischenfalle haben wir Kunde.

Die 13. Historia des Volksbuches „Till Eulenspiegel", überschrieben: „Wie Eulenspiegel in der Ostermette ein Spiel machte, dass sich der Pfaffe und seine Kellnerin mit den Bauern schlugen", erzählt von der Störung eines Osterspiels in einem kleinen Dorfe, zugleich ein Beweis, wie sehr verbreitet diese Aufführungen waren. Eulenspiegel soll bekanntlich um die Mitte des 14. Jahrhunderts gelebt haben *).

So sehen wir denn, dass bereits im 14. Jahrhundert der ganze Festkreis des Kirchenjahres von Advent bis Christi Himmelfahrt mit geistlichen Spielen ausgefüllt war.

*) Die betreffende Stelle im „Eulenspiegel" lautet: Während dieser Zeit sollten sie zur Osterfeier spielen die Auferstehung unseres Herrn. Und dieweil nun die Leute nicht gelehrt waren, auch nicht lesen konnten, so nahm der Pfarrer sein Kebsweib und that sie in das heilige Grab, anstatt eines Engels. Da nun das Eulenspiegel sah, nahm er drei der einfältigsten Leute, die da zu finden waren, dass sie die drei Marien vorstellten, und der Pfarrer stellte Christum vor mit einem Panier in der Hand. Darauf sagte E. zu den einfältigen Leuten: Wenn der Engel fragt, wen ihr suchet, so sollt ihr sagen: Des Pfaffen einäugiges Kebsweib. Nun begab sichs dann, dass die Zeit herankam, dass sie spielen sollten, und der Engel fragte: Wen suchet ihr? Sie antworteten wie sie Eulenspiegel gelehrt und sagten: Wir suchen des Pfaffen einäugiges Kebsweib. Und da konnte der Pfarrer hören, wie sein gespottet ward. Und als des Pfaffen Kebsweib das vernahm, wollte sie aufstehn aus dem Grab und dem Eulenspiegel mit der Faust ins Gesicht schlagen, aber sie verfehlte sein und traf einen von den drei einfältigen Leuten, der da eine von den drei Marien vorstellte. Dieser gab ihr wieder eine Maulschelle, und darauf ergriff sie ihn bei den Haaren. Das sah sein Weib und kam gelaufen und schlug des Pfaffen Kebsweib. Und als das der Pfaffe sah, warf er hin seine Fahne und lief herzu, seinem Kebsweibe zu helfen. So gab denn eines dem anderen tüchtige Stösse und ward ein grosser Lärm in der Kirche. Da nun Eulenspiegel sah, dass sie einander alle in der Kirche bei den Ohren hatten, ging er seines Wegs und kam nicht wieder".

Nur Pfingtdramen gibt es nicht.
Die vorhandenen Stücke aber bilden drei Gruppen:

1) Spiele, welche das Leben Jesu betreffen (Kindheit, Leiden, Auferstehung, Himmelfahrt und ganzes Leben Jesu).
2) Marienschauspiele.
3) Spiele vermischten Inhalts,
   a) Heiligenspiele (z. B. St. Dorothea),
   b) auf Kirchenfeste bezügliche (z. B. Frohnleichnamsspiel),
   c) auf sonntägliche Evangelien bezügliche (z. B. Spiel von den 10 Jungfrauen).

Dass die der ersten Gruppe die verbreitetsten waren, bedarf wohl kaum der Erwähnung.

§. 17.

Obgleich die Geistlichen und deren Schüler nicht mehr die einzigen Darsteller der geistlichen Schauspiele waren, so blieben sie doch — wie wahrscheinlich auch die Texte von ihnen zusammengestellt wurden — die Anordner und Leiter derselben.

Kam es auch schon im 14. Jahrhundert vor, dass im Freien gespielt wurde, so war doch damals der Schauplatz wohl noch meistens die Kirche.

Die Bühne haben wir uns wie früher (S. 15) immer noch unter dem Singchore zu denken, von wo aus auch die ersten rohen Versuche in der Maschinerie *) am besten angestellt werden konnten. Die Zuschauer sassen alsdann entweder auf den Gallerien oder im Schiff der Kirche. Die Schaulust war aber so gross, dass sie oft aufstanden, um Alles besser sehen zu können, weshalb in den Stücken

*) Siehe Seite 96.

Ermahnungen zur Ruhe und Aufforderungen sich nieder zu setzen, gewöhnlich vor dem Beginn eines neuen Abschnitts, vorkommen (S. Seite 80 u. 81).

Wie sehr in dieser Periode der Zweck der Erbauung festgehalten wurde, gegen den derjenige der Unterhaltung zurücktrat, zeigt uns z. B. folgende Stelle aus dem Drama über das Leben Jesu:

Der Herr spricht zu den Juden, welche ihm Maria Magdalena, die grosse Sünderin, (beide Personen indentificirt das geistliche Schauspiel stets unbedenklich) vorführen:

„Wer ane sunde ist und ane meyn,
der werfe an dise frauwe einen stein."

Und unmittelbar darauf wendet sich Augustinus an die Zuhörer:

„Merkent, wie disen ist geschehen,
sie hant Jhesus scrift ane gesehen,
ieglicher [sach] sine missedat,
darumbe die frauwe ledig stat."

Darum pflegte man wie wir dieses bald an mehreren Beispielen sehen werden, in die Spiele Kirchenlieder einzulegen, welche von der ganzen Gemeinde gesungen wurden. Ja im Spiele von St. Dorothea wird Gott vorher durch Gebet und Gesang um Gelingen des Werkes („des helfe uns got ze disen dingen") angerufen*).

Dem Zweck der religiösen Erbauung entsprechend, hielt sich die Handlung vorerst auch ganz an die Bibel oder (in den Heiligenspielen) an die kirchliche Ueberlieferung. Von einem Hereinziehen weltlichen Stoffes oder gar von satyrisch - polemischen Nebenzwecken findet sich in den älteren Stücken keine Spur.

---

*) „Nu singe wir alle disen leis:
Nu bitte wir den heiligen geist.
Et cantat omnis populus."

§ 18.

Das deutsche kirchliche Volksschauspiel verleugnet nicht seinen Ursprung aus dem lateinischen Kirchendrama. Das lateinisch-deutsche Mischspiel (Abschnitt II) bildet den Uebergang von letzterem zu ersterem. Der grundlegende Vorgang der ludi zeigt sich schon äusserlich darin, dass einzelne lateinische Stellen fortwährend festgehalten wurden. In dem Spiele über das Leben Jesu (Mone I, 72 — 128) lässt sich dieses noch am deutlichsten erkennen.

Ein Beispiel für viele:

In der Scene, wo Johannes der Täufer als Vorläufer Christi auftritt, heisst es in der Ueberschrift:

„Johannes cantat antiphonam: qui post me venit."

Und unmittelbar darauf folgt folgende Stelle:

„Ir vragent, ob ich si Crist,
so sprechen ich, daz die warheit ist,
daz ich wol gerne wollte,
daz ich nach werde solte
inknuppen ime die riemelin,
die ume sine schuhe sin:
dez bin ich unwirdig gar."

Offenbar ist letztere Stelle nur eine Verdeutschung der vorhergesungenen Antiphone: qui post me venit.

Aber selbst da, wo die Uebereinstimmung des deutschen und lateinischen Textes, was den Sinn betrifft, nicht mehr so offen ersichtlich ist, ist der Uebergang aus den lateinischen Stücken in die deutschen doch daran zu beobachten, dass die Bühnenanweisungen lateinisch bleiben, eine Sitte, die sich auch noch während des folgenden Zeitraumes bei den ganz verweltlichten Stücken erhielt.

Innerlich aber zeigt sich die Verwandtschaft des deutschen Volksschauspiels mit dem ludus in der Gemeinsamkeit der prophetischen und vorbildlichen Beziehungen, sowie in der episch-historischen Anordnung des Stoffes.

Was die ersteren anbelangt, so ist zwar die dogmatische Reflexion der gelehrten Mysterien aufgegeben; denn die Spiele waren für das Volk bestimmt, und auch die apokryphischen Evangelien, jedenfalls aber die Sibylla und Virgil, konnten aus eben diesem Grunde nicht mehr in dem Masse wie früher benutzt werden. Aber dennoch werden nicht selten die Propheten des alten Testamentes als Zeitgenossen der neutestamentlichen Personen an den Eingang des Stückes gestellt.*)

Noch deutlicher aber als in den lateinischen Stükken tritt hier der epische Charakter hervor, und wir haben in dieser Beziehung eher einen Rückschritt als einen Fortschritt in der dramatischen Kunst zu beobachten.

Fast sclavisch binden sich die Verfasser an die historische Ordnung, die Auftritte sind nebeneinander gestellt ohne verbindende Mittelglieder, die Personen führen sich oft selbst ein und sagen den Zweck ihres Erscheinens und überhaupt alles heraus, was sie auf dem Herzen haben.

Wollte man nicht den ganzen Verlauf der Geschichte geschehen lassen, so liess man das Fehlende geradezu erzählen. Diese Erzählerrolle übernahmen entweder die Engel oder der Kirchenvater Augustin, oder aber der „Praecursor“, auch wohl „Expositor ludi“ genannt, eine

*) Den Zug zur Symbolik behält die deutsche Literatur das ganze Mittelalter hindurch. Noch Heinrich von Laufenberg dichtete ein „Buch der Figuren“, in welchem er die Geschichten des alten Testamentes als Figuren d. h. als Symbole zu Ehren der Jungfrau Maria auffasste.

dem geistlichen Schauspiele eigene Person, welche den Prolog oder die Exposition des Stückes vorzutragen hatte*). Im Spiele von St. Dorothea z. B. erzählt derselbe („dicit rhythmum qui proponit ludum") zuerst den Anfang der Legende von der h. Dorothea und schliesst mit den das eigentliche Spiel eröffnenden Worten:

„Wie nu vürbaz werde geschehn,
daz werdet ir hören unde sehn."

Auch inmitten des Stückes unterhielt der Praecursor — oder wer seine Stelle vertrat — durch seine Zwischenreden mitunter den Fortgang der Geschichte, sowie er denn wohl auch noch in einer Art von Epilog das beendete Stück für die Züschauer und Mitwirkenden nutzbar zu machen suchte.

So zusammenhangslos aber auch die einzelnen Scenen äusserlich neben einander stehen, so tief durchdacht ist gewöhnlich ihre innere Beziehung zu einander. Dieses nachzuweisen, ist der Zweck der folgenden §§. Vorher bemerken wir nur noch, dass die Spiele in diesem Zeitraume nicht mehr ihrem ganzen Umfange nach gesungen wurden, sondern Gesang und Rede mit einander abwechselten. Im Allgemeinen kann man festhalten, dass der Bibeltext gesungen, die denselben erläuternden gereimten Paraphrasen aber gesprochen wurden.

Selbst gelesene Stellen scheinen vorzukommen, es müsste denn sein, dass das „legit" der Ueberschriften mit dem gewöhnlicheren „dicit" derselben völlig gleichbedeutend wäre.

---

*) In den Fastnachtspossen des 15. Jahrh. heisst er gewöhnlich zu Anfang des Stückes „Einschreier", am Ende — „Ausschreier".

§ 19.

Indem wir hiermit zur Betrachtung der in § 17 aufgezählten Stücke dieses Zeitraums übergehen, beginnen wir mit dem **Spiele vom Leben Jesu.** (Mone, Schauspiele des Mittelalters I, 72 — 128.)

Es unterscheidet sich von den übrigen Stücken, in welchen die Person des Heilandes den Mittelpunkt bildet, dadurch, dass nicht ein einzelner Abschnitt aus seinem Leben, sondern der ganze Verlauf desselben von seinem öffentlichen Auftreten bis zu seiner Auferstehung in einer Reihe einzelner Bilder dargestellt wird.

Aber wie ungelenk auch das Gespräch ist, und wie mechanisch die einzelnen Bilder aneinander gereiht zu sein scheinen, gerade dieses Stück zeigt mehr als jedes andere, und jedenfalls mehr als die gelehrten lateinischen Kirchendramen früherer Zeit, eine gewisse tief durchdachte Anordnung. Es sind nämlich nicht alle Scenen aus dem Leben Jesu, welche die Evangelien bieten, dargestellt, nicht einmal die des Evangeliums Johannis, nach dem das Stück vorzugsweise gearbeitet ist, sondern es ist eine Auswahl getroffen, welcher ein feinberechneter Plan zu Grunde liegt.

Erste Handlung.

1) Nachdem die Mitwirkenden ihre Kleider angelegt („personis ecenter ornatis“*)) und die Engel etwas gesungen haben, wird das Stück durch Augustinus, als Praecursor, eröffnet:

„Hore heilige cristenheit,

---

*) Man begnügte sich also nicht mehr mit der Kleidung der Priester und der Chorknaben, wie früher, wo höchstens die Engel gekennzeichnet waren. Näheres über das Theatercostüm § 26.

dir wirt noch hude vorgeleit,
wie aller der werlte schoppere
mit zeichen offenbere
dar zuo mit heilger lere
und auch bit grozer sere
gewandelt hat auf ertrich etc."

Wieder singen die Engel, dann folgt

2) Die Hochzeit zu Cana nach Joh. II, 1 — 9. Wir setzen diese Scene ganz her als ein Beispiel der schmucklosen Dialogisirung des evangelischen Textes.

„Tunc sponsus procedat dicens ad Jhesum et ad Mariam.

Ich biden dich Maria und din kint
daz ir zuo miner brutlefte sint,
so bin ich ummer mer gemeit,
wirt mir dise bede nit verseit."

Respondet Maria. Tunc vadat ad coenam et dicit ad Jhesum:

„Nu rat min vil lieber suon,
wie dirre brudegemer solle duon,
der uns zuo ime geladen hat,
wan sin herze in clage stat,
daz er gebresten wines hat.
nuo gib ime dinen rat."

Respondens Ihesus cantans antiphonam: quid mihi et tibi est mulier:

„Reines wip unt mutter min*),
waz ruret mich der breste sin?

---

*) Es ist charakteristich, dass man in der Zeit der Minnedichtung und des Frauendienstes einen Satz so übersetzte, der bei Luther heisst: „Weib, was habe ich mit dir zu schaffen?"

wan min zit inkommet nit noch.
fullent die cruge bit wazer doch
unt heizent zuo erste schenken an
uber dische den hohesten man."

Tunc unus servorum in ydrias et propinans dicat:
„Ihesus vil leiber meister min,
daz du gebudes, daz sal sin."

Architriclinus:
„Allez diz lant hat einen siden,
den hastu hie vermiden,
man git zuo erste den besten win,
so die lute dann drunken sin,
so ist in zuo dem dranke gach;
nuo sezzest duo den bessern nach."

Jetzt tritt

3) Johannes der Täufer auf:
„Ich bin Johannes genannt
und duon aller werlete bekant,
daz godes riche uns nahet."

So beginnt derselbe seine Predigt, dann folgt, nach dem Silete! der Engel, das Gespräch zwischen Johannes und den Juden, welche ihn fragen, ob er der Messias sei. (Johs 1 21 — 27). Nachdem die Juden zurückgetreten sind, erscheint

4) Jesus. Er will von Johannes getauft sein, was dieser anfangs verweigert, doch endlich zulässt. Nach dem Taufacte wird die Taube über das Haupt Jesu heruntergelassen (wahrscheinlich an einer Schnur von der Gallerie des Singchors aus); eine Person, welche den Zuschauern unsichtbar ist, singt: hic est filius meus dilectus, hierauf zwei Engel: baptizat minister regem. Dann tritt ein Engel vor und spricht:

„Hie deufet einen herren sin knech,
daz ist der demudekleide rech.

der heilge geist in leret,
sin vatter in auch eret,
der rufet mit lutem schalle,
daz er ime wole gefalle."

Ein Engel kündet jetzt

5) die Versuchung Christi an. Die Engel singen: ductus est Ihesus in desertum etc. Dann tritt der Teufel vor. Er führt Jesum

a) in die Wüste,
b) auf die Zinne des Tempels,
c) auf den Berg.

Dieses geschah an drei verschiedenen Orten der Bühne. Ob für die beiden letzten Orte Erhöhungen angebracht waren, um der Phantasie des Zuschauers zu Hülfe zu kommen, oder ob man sich das Alles nur denken musste, erfahren wir nicht.*)

Die Scene besteht aus drei Anreden des Teufels und drei abweisenden Antworten des Herrn. Die Versuchung ist bestanden, die Engel singen: sanctus, sanctus, sanctus! Dann tritt

6) Maria Magdalena auf, begleitet von einer Jungfrau und zwei Jünglingen. Sie singt und tanzt, die Ermahnungen ihrer Schwester Martha nicht achtend. Als sie auf eine Weile zur Seite getreten ist, vernimmt man, wie Jesus den Petrus und den Andreas zu Jüngern beruft.

Auch Maria hat den Ruf vernommen, allein sie achtet desselben nicht, kommt vielmehr zurück und ergibt sich aufs Neue der Weltfreude.

So weit die erste Handlung. Wir fragen nun:

1) Warum sind gerade diese Scenen ausgewählt?

---

*) Welche Einrichtungen im folgenden Zeitraume waren, s. §. 27.

2) Warum stehen die Scenen in dieser Ordnung, warum also die Taufe und die Versuchung nach der Hochzeit zu Cana, da beides doch geschichtlich letzterer vorausgeht? Und warum wird die Scene, welche die Berufung der Maria Magdalena schildert, durch die Berufung der Apostel unterbrochen?

Es ist Zweck dieses Spieles, das Erlösungswerk Christi zu veranschaulichen, Zweck der ersten Handlung aber, die Vorbereitungen zu demselben darzustellen. Nur was diesem Zweck entspricht, ist aufgenommen. Dass Christus Gottes Sohn sei, zeigt er aber

a) durch seine Wunder (Hochzeit zu Cana),
b) durch sein heiliges Leben (Ueberwindung der Versuchung)
sowie dieses auch
c) durch das Zeugniss des Vaters (bei der Taufe) bestätigt wird.

So ist Christus fähig die Menschheit zu erlösen, letztere aber ist der Erlösung bedürftig, darum wird

d) Maria Magdalena, als die Repräsentantin der sündigen Menschheit, gleich zu Anfang eingeführt.

Die Hochzeit zu Cana aber steht vor der Taufe und der Versuchung, weil ohne diese Abweichung von der biblischen Erzählung der wohldurchdachte Plan des Stückes durch sie unterbrochen worden wäre. Weglassen aber mochte sie der Dichter nicht, weil sie als ein wohlthuendes Gegenbild zur Missachtung der Ehe, wie solche Maria Magdalena zeigt, an den ursprünglichen heiligen Zustand erinnert, aus welchem die Menschheit durch die Sünde herausgetreten ist.

Warum aber die letzten Scenen durch die Berufung der Jünger unterbrochen sind, sehen wir an der

zweiten Handlung,
welche die Erlösungsfähigkeit der Menschen zum Gegenstande hat. Ist die Stimme des Herrn auch anfangs von Maria Magdalena überhört worden, während Petrus und Andreas derselben sogleich folgten, so wird doch auch sie jetzt für das Himmelreich gewonnen. Die zweite Handlung hat nämlich folgende Scenen:

1) Die Juden ergreifen Maria und führen sie vor den Herrn. Es folgt die bekannte Scene zwischen Christus, den Juden und der Ehebrecherin.
2) Maria bereut ihre Sünde, Martha weisst sie auf Christum hin.
3) Jetzt naht Simon dem Herrn und ladet ihn zum Gastmahl, der Herr willigt ein.
4) In Simons Haus erscheint auf den Rath der Martha jetzt Maria Magdalena, bekennt ihre Sünden und erhält Verzeihung.
5) Aus Dankbarkeit salbt sie Jesum, worüber Judas murrt.

Dritte Handlung.

„Was ist leichter zu sagen: Dir sind deine Sünden vergeben, oder stehe auf und wandle?" Diese Frage beantwortet die dritte Handlung, welche die Heilung eines Kranken und die Auferweckung eines Todten zum Gegenstande hat, mithin zwei Wunder, welche Christum, den Herrn über die Natur, sollen erkennen lassen als den Herrn auch über die Herzen der Menschen. Mit der

vierten Handlung
beginnt nun das Erlösungswerk selbst, wie solches in den Passions- und Osterspielen ausführlicher behandelt wird, wesshalb diese Scenen hier unser Interesse nicht weiter in Anspruch nehmen. Wir bemerken daher nur kurz, dass diese und die folgenden Handlungen in rascher Aufeinanderfolge den Rathschlag der Hohepriester,

Jesum zu tödten, die Bereitung des Ostermahls, die Nachtmahlsscenen, den Verrath des Judas, die Leiden des Herrn am Oelberge und seine Gefangennehmung, die Klage der Maria, das Verhör von Hannas, Petri Verleugnung, das Ende des Judas, das Verhör vor Pilatus, die Geiselung, das Verhör vor Herodes, die Verurtheilung, die Kreuzigung, den Tod, die Grablegung, die Höllenfahrt und die Auferstehung enthalten.

§. 20.

Wir haben die ersten Handlungen des Spieles vom „Leben Jesu" nur aus dem Grunde ausführlicher betrachtet, um die innere Planmässigkeit dieser Spiele, welche zu der äusseren kunstlosen Form derselben einen auffallenden Gegensatz bildet *), an einem Beispiele kennen zu lernen. Nur vorübergehend konnten wir dabei einen Blick auf die Aufführung selbst werfen. Wie aber diese beschaffen war, möge nun die alle Einzelheiten berücksichtigende Analyse des Spieles von „**Mariae Himmelfahrt**" (Mone, Altteutsche Schauspiele S. 21 ff.) zeigen, ein Stück, dessen Inhalt nicht durch die biblische Tradition von vornherein bekannt ist **).

Erste Handlung. Jesus tritt auf, begleitet von den „Vialatoren" (Wegweisern, Anordnern, welche die theatralischen Personen an ihre Plätze geleiteten). Der „Praecursor" beginnt:

---

*) Das Umgekehrte findet oft im modernen Drama statt, wenn die innere Hohlheit sich hinter kunstvoller Anlage verbirgt.

**) Auch mehrere Legenden des 13. und 14. Jahrhunderts behandeln denselben Stoff, z. B. die des Konrad von Heimesfurt, eines schwäbischen Dichters. (Siehe Haupt's Zeitschrift VIII, 161 ff).

„Nue hort ir liben leute al
waz man hye begynnen schal.
hye kompt got mit sinen engeln schone,
her ist der gerechten eyn crone
nue wicht em al glich
beyde arm und rich,
wen er ist eyn könig lobsam,
uffe der burg sal her stan.“

Mit diesen Worten führt der Praecursor Jesum durch die Reihe der Zuschauer auf die „Burg“ *), wahrscheinlich ein erhöhter, abgesonderter Platz, wo alle Personen stehen mussten**) bis die Reihe an sie kam.

Dann tritt Maria auf, begleitet von drei Jungfrauen. Der Praecursor sagt:

„Dornoch sult ir merken mere,
wy got der edle könig here
Marian sine moter czart
wolde brengen czue hymmelvart.
dye komt do her mit iren juncfrawen,
ir moget soe alle gerne schawen,
wen soe ist eyn keyserin lobsam,
uff der burg sal sye stan.“

Nachdem so der Praecursor sämmtliche Personen, welche in dem Schauspiele mitwirken, und zwar der kirchlichen Rangordnung nach: die Apostel, die Juden, den König mit seinen Soldaten vorgestellt und auf die Burg geführt, auch der Ruf: silete! Stillschweigen geboten hat, beginnt das Stück. Der Herold tritt ab***), sein Geschäft wird von den Engeln übernommen.****)

*) Im „ludus de nativitate“ „sedes“ oder „thronus“ genannt.

**) Im „ludus de nativitate“ sassen die Personen (S. 29).

***) Vielleicht musste der Herold unter den Zuschauern Ordnung halten.

****) Anderwärts (S. §. 26) kommen für angeli auch pueri vor.

Der erste Engel sagt:

„Nue hort frowen und man,
dye hye syczen ader stan,
man schal uch mit desem spel thon bekant,
wye dye czwelf boten worden zue sant,
und predigten den glouben in der christenheit
den luten und der werlde gemeyt:
dez bit wir uch durch got den werden,
seczet uch neder uff dye erden;
Nue swiget al glich,
daz uch got czue sinem ewigen rich
musse brengen alsam,
dez helfe her uns dorch sinen namen."

Es folgt nun die Theilung und Aussenduug der zwölf Apostel. Nachdem zuerst Petrus, dann Johannes und so der Reihe nach Paulus, Jacobus der Aeltere, Bartholomäus, Mathäus, Philippus, Jacobus der Jüngere, Simon und Mathias aufgetreten sind und Jeder einen Satz aus dem apostolischen Glaubensbekenntniss hergesagt hat, begeben sich alle Apostel zur Maria. Johannes ergeift das Wort. Er verkündigt der Mutter des Herrn, dass sie jetzt ausgehn wollen in alle Welt, um das Evangelium allen Völkern zu verkünden. Maria bittet die Apostel, sie nicht zu verlassen und ihr das grosse Herzeleid dieser Trennung zu sparen.

Aber Judas sagt:

„Maria, edele frowe reyne,
gehab dich wol und laz din weynen;
gedenke daran, daz wir vor not
mussen halden unser gebot."

— — — — — — —

„Dar umme salt due frowe myn
din weynen lassen sin,
und laz uns mit dinem loube (Urlaub) varen,
wir mogen ez nicht lenger gesparen."

Da ergibt sich denn Maria in den unvermeidlichen Abschied und entlässt die Apostel mit den Worten:

„Gehet hen alle und weset fry
in dem namen Jhesu Christi,
sin warer geyst müz uch behöte,
ich bevele uch hüte in sine güte.“

Hierauf gehen die Apostel in alle Welt*), während der Chor singt: Cives apostolorum und auch die Engel Loblieder anstimmen**). Dann tritt der zweite Engel vor und spricht:

„Noe hort frowen und man,
ir sult in desem spele vorstan,
wye dye czwelfboten han
gepredigêt alsunder wan
den glouben uff der erden der krystenheyt:
dez bit wir uch dorch das krücze breyt,
da Christus an gemartert ist,
daz ir uch seczst czue deser frist
und sweget stille an deser stad
vor aller werlde missetat.“

Jetzt wendet sich Petrus an die ihn umgebenden Heiden, hält ihnen eine lange Predigt über einen Text aus seinen eigenen Briefen („Dominus Jhesus Christus passus est pro nobis etc.“ Petri I, 2, 21) und schliesst mit den Worten:

„Wolt ir nue uwir missetad
bessern an deser stad,
so rad ich uch allen daz ir enphat
dye viel heylgen toyffat (Taufe).

---

*) d. h. sie vertheilen sich auf der Bühne, jeder Apostel wird der Mittelpunkt einer besonderen Gruppe von Zuhörern.

**) Es kommen also zwei Chörc vor: ein Chor der Engel und ein anderer, welcher schlechtweg „Chor“ genannt wird und vermuthlich aus den Zuhörern der Apostel bestand.

Ir wirt da mit gewaschen
von uwirn suntlichen aschen,
dye ir begangen hat von kinde,
Soe mag uwir sele gnade vinde.
Nue bit wir den lebendin Krist,
daz her uch gebe soe lange frist,
bis daz ir gebessert uwir schulde
und vordinet sine hulde,
daz her helf uch durch sinen namen,
nue sprechet alle vrolich amen."

Die Heiden bekennen ihre Sünden und bitten um Aufnahme in den Christenbund, Petrus nimmt ihnen das Glaubensbekenntniss ab und segnet sie ein, zuvor eine Strophe aus dem Kirchenliede: Veni sancte spiritus singend, welche nach der vollendeten Taufhandlung von den neuen Christen wiederholt wird *). In gleicher Weise predigen und taufen die Apostel Andreas, Simon und Mathäus, die beiden

*) Des alten Pfingstliedes „Nu bit wir den heiligen geist" gedenkt schon Bruder Berthold in einer seiner Predigten, als eines damals (Mitte des 13. Jahrhunderts) gangbaren Kirchenliedes. Das Volk sang dasselbe auf Bittgängen und — in den Schauspielen. (Vergl. S. 68.) In unserem Stücke wird es zuerst von Petrus nach dem lateinischen Original (Veni sancte spiritus) gesungen, dann aber von den getauften Heiden nach der deutschen Umarbeitung wiederholt. Wir sehen übrigens auch hieraus, dass die Heiden von Laien dargestellt wurden. Der religiöse Volks- oder Kirchengesang der Deutschen bis zum 10. Jahrhundert bestand nur in dem (in einem einzigen Gottesdienste wohl mehr als 300 mal vorkommenden) Rufe: Kyrie eleyson! (Herr erbarme dich!) oder Christe eleyson! „Wie aber schon Notker Balbulus die s. g. Neumen oder Jubili, diese textlosen Jubeltöne, welche auf das Allelujah der Messe folgten, mit Texten versah, so dachte man zu gleicher Zeit daran, die zu einem blosen festlichen Schrei gewordenen Töne des Kyrie eleyson mit neuen geistlichen deutschen Worten zu begleiten und sie so bedeutungsvoll und gleichsam lebendig zu machen." Noch Jahrhunderte lautete aber wenigstens der Schlussrefrain: Kyrie eleyson! oder Christe eleyson!

Vergl. Hoffmann, Gesch. des deutschen Kirchenlieds. (S. 22, ff.)

ersteren gleichfalls Heiden, letzterer Juden bekehrend*). Diese Taufscenen nehmen einen grossen Theil des Stückes in Anspruch, um dann durch eine lange Schlussrede einer neu auftretenden Person, welche „Praedicator" genannt wird, beendet zu werden.

So weit die erste Handlung des Stückes.

Nachdem der Beginn der zweiten Handlung, die wir am besten als den Tod der Maria bezeichnen, durch den Chorgesang der Engel („Angeli cantant ad laudem dei") eingeleitet und die übliche Ankündigung von einem derselben geschehen ist, wendet sich Maria zu den verschiedenen kirchlichen Stationen des Leidens Jesu, welche demnach auf der Bühne entweder wirklich angebracht oder doch angedeutet waren, spricht an jeder derselben ein herzliches Gebet zu ihrem „lieben Sohne" und schliesst mit folgenden in der That poesiereichen Worten:

„Ach Jhesus, libes kint meyn,
min begert vil sere din;
ich habe in deser werlde unrein
gewanet manche czit alleyn,
daz ich dich son Jhesu Crist
ny han gesen czue keyner frist.
Kom herczelib, troste myne synne,
min sele ist voll diner mynne.
Eya hette ich flogele, lyber son,
ich welde in dez hymmels tron
vligen in dyne wissen arme.
Vor libe ich mag nicht lenger geharren

*) Die getauften Juden singen kein deutsches Kirchenlied, die von Andreas getauften Heiden die deutsche Bearbeitung des lateinischen Christe, qui lux es et dies: Christ du bist etc. (Hoffmann, Kirchenlied S. 183), die Heiden des Apostels Simon endlich ein Lied, beginnend: „Nue ist dye werlt alle czue gote vil vro" etc., das sich bei Hoffmann nicht findet.

hye uff desim ertrich,
gar sere verlanget mich noch dich.
Wen ich gedenke, son süsse
an dyne fruntliche grüsse,
dy mir din war richer munt,
hye nyden gab mer wen tusent stunt
und an dine liblichen blicke,
dy mir din liblichen augen dicke
gaben, so kan ich mit nicht
gelasen, ich müsse von deser geschicht
min trene susslich gyssen
uz mynen augen, daz sy flyssen.
Vil libes kint, nue orfullis schir,
wez myn hercze begert von dir.“

Da begibt sich der Heiland Jesus Christus (dominica persona *), in den Himmel **) und erklärt seinen Engeln, dass er Maria, seine Mutter, diese „rose ane dorn“ zu sich nehmen wolle und gibt dem Gabriel den Auftrag, hernieder zusteigen zur Erde und Maria zu verkünden, dass sie sich bereiten möge auf den dritten Tag, um alsdann einzutreten in das Himmelreich und zu theilen die himmlischen Freuden mit ihrem Sohne.

Und Gabriel tritt auf die Jungfrau zu:

„Got grusse dich mayt czue deser czit,
din lib ist gebenediet;
von dir ist geborn daz wort,
daz in aller werlde ist gehort,

---

*) „Dominica persona“ wird Christus in denjenigen geistlichen Schauspielen genannt, in denen er als der Auferstandene erscheint, also in den Oster-, Himmelfahrts- und Heiligenspielen.

**) Christus verlässt also erst jetzt die „Burg“ (S. 79.)

ich kundige dir hüte gruss wunne.
Cristus, der lebendinge brunne
Enpütet dir sin senftigen grüss!"
— — — — — — — —
— — — — — — — —

So beginnt er, und nun verkündet er ihr, dass sie an dem dritten Tage zu der „ewigen spisse" fahren solle und übergibt ihr ein Reis aus dem Paradiese, das sie möge lassen vor ihrer Bahre hertragen, wenn man sie begrabe.

Maria nimmt diese Botschaft mit Freuden auf; sie bittet nur, ihr vorher die zwölf Boten herzusenden, damit sie in ihrer Gegenwart von hinnen scheiden könne, auch wünscht sie, dass ihr der Anblick des bösen valant *) erlassen werde.

Der Engel sagt ihr dieses zu und scheidet dann von ihr.

Es folgt nun die schöne Scene, in welcher Maria von den drei Jungfrauen, ihren Gefährtinnen, Abschied nimmt, welche sich bei der Nachricht von dem so nahe bevorstehenden Tode ihrer geliebten Schwester gar nicht zu fassen wissen und sie bitten, im Himmelreiche angekommen, bei ihrem lieben Sohne Fürsprache einzulegen, dass er sie auch bald zu sich nehmen möge.

Gabriel ist unterdessen in den Himmel zurückgekehrt. Der Herr beruft die Engel zusammen um sie auszusenden in alle Lande der Erde und die Apostel zusammenzurufen.

Raphael antwortet:

„Here Crist, waz uns din munt
hat geboten czue deser stunt,
daz wollen wir thon, daz salt due merken,
hye varen wir hen mit aller sterke."

---

*) Valant, so wird öfters in mittelaltrigen Gedichten der Teufel genannnt. (Haupts Zeitschrift III, 516).

In dem nun folgenden Auftritte sehen wir den Apostel Johannes den Heiden seiner Umgebung das Evangelium predigen. Der Text (Selig sind die Todten, die in dem Herrn entschlafen. Ev. Johs. XIV, 13) ist mit Bezugnahme auf den Tod der Maria gewählt. Nachdem er mit einem fröhlichen Amen geschlossen hat, erscheint vor ihm Gabriel, um ihn, als den geistlichen Sohn der Maria, zuerst zurückzuführen. Während der Chor den Gesang anstimmt: „Congregaho illi sanctos ejus etc.“ begibt sich Johannes, von Gabriel geführt, zu Maria, welche er mit den Worten begrüsst:

„Gotes schrin, der musse dich grusse,
Maria reyn müter süsse,
due blunder garte, wye gehabestu dich?
Daz sage mir und sprich!“

Aber mit welcher Wonne auch Maria von ihrem bevorstehenden Tode spricht, so wenig weiss sich Johannes in denselben zu finden, und Maria muss als Trösterin des Apostels auftreten. Sie überreicht ihm das Reis, welches sie vom Engel erhalten hat:

„Sich dez blunde wunnen ryz,
daz brachte mir der engel wiz
daz salt due lassen vor meiner lich
tragen, dez bit ich dich flysclich.“

Johannes ersehnt die Ankunft der übrigen Apostel, und Maria sagt ihm, dass dieselben noch heute bei ihr eintreffen würden. Nun begibt sich der Erzengel Raphael zum Petrus und Paulus, ein dritter zu Andreas, Jacobus, Bartholomäus und Philippus, ein vierter zu den 5 übrigen Aposteln, und Alle werden zu Maria geführt. Petrus ergreift zuerst das Wort:

„Mich wundert wunderlich sere,
worumme uns got der herre
czue sammen hat gesant
alz korczlich in dese lant,

hat ez uwir keynir vornammen
worumme wir her sint kommen?"

Da tritt Johannes vor und verkündet ihnen den Zweck ihrer Zusammenberufung. Als sie den vernommen, ergehen sich sämmtliche Apostel in lauten Wehklagen. Johannes aber ist jetzt ihr Tröster, und es gelingt ihm auch, seine Brüder zu beruhigen. Mathias sagt:

„Durch gotes willen uff erden
an uns müze erfullit werde,
so wullen wir unser weynen lan
und wullen mit dir czue Marian gan.
Vil lyben bruder, nue gen wir enin
und grussen dye werden konigin."

Damit gehen die Apostel in das Haus der Maria.

Die jetzt folgenden Gespräche zwischen den Aposteln und der Maria enthalten nichts Bemerkenswerthes, es müssten denn die vielen Anreden an Maria sein, in denen sich tiefe Ehrfurcht und liebevollste Zärtlichkeit verbinden. Ausdrücke wie „susse frawe", „czarte keyserinne", „susse sonerinne" (Versöhnerin), „aller suzsekeit eyn kerne," dürfen in dichterischen Producten einer Zeit nicht auffallen, welche den Mariencultus auf die Spitze trieb.

Maria legt ihr Sterbekleid an, das sie nach dem „Passionale" *) auch im Himmel trägt und welches in vielen späteren Legenden von Mariä Erscheinung erwähnt wird und nimmt Abschied von den Aposteln.

„Cristus myn sön —
(so schliesst sie ihre Rede)
„der bewar uch alle
vor dem ewigen valle.

---

*) Das „Passionale" ist das umfangreichste Gedicht unserer Literatur. Von Wundern der Maria ist darin viel zu lesen.

und brenge uch czu der selicheit,
dye uch sine gute hat bereyt;
und entbrunnet dye lampen und dye licht
und laset der vorleschen nicht.
Ich wil mynes brutegummes warten,
her sal mich füren in sinen garten
und ertrenken mir dye sinne
mit dem wein syner mynne*),
soe wird sin togint und sin crafft
in dem herczen mir behafft.
Nu gehabet uch wol und wesit vrye,
ich lege mich an daz bette alhye."

Mit diesen Worten legt sie sich in das Sterbebett.

Johannes sagt:

„Vil lyber bruder Petre,
due salt czue erim heybete ste
und ich wil sten czue eren füssen,
so wullen wir sye mit gesange grüssen,
daz got davon gegrusset werde
von uns allen hye uff erden.
Petre, nue heb uns an czue singen,
wir wullen nach gotes lobe ringen."

Nun singen die Apostel vereint Sterbelieder auf den Tod der Maria. Es sind aber keine Klagelieder, es sind Loblieder voller Freude, dass Maria nun in den „palass aller wunne" eingehen werde**).

---

*) Lyrische Stellen dieser Art, dem weltlichen Minneliede nachgebildet, sind vielleicht entlehnt.

**) Auch hier wird Maria genannt eine „rosellechte blöme", eine „wyngarte wyt" oder das „licht der küssheit."

Christus aber beruft die Engel *):

„Wol uff myn hymmelisches her,
ich wil hüte an dye wel
holen myne keyserin,
dye ich hab in mynes herczen sin;
so ist myn tochter und myn trüt,
dar czue myn müter und myn brut,
bereitet uch allen czue eynem lobe.
Ich wil sy brenge cyue desem hofe,
sye sal gewaldig sin in desem riche.
Nue gen wir noch er alle gliche
und holen sy czue desem grabe rich
wir allczue mal williclich.“

Hiermit verlässt Christus in Begleitung sämmtlicher Engel den Himmel, steigt herab und tritt an das Sterbebett der Maria. Es folgt jetzt ein Wechselgesang **) zwischen Christus, den Engeln und Maria. Zuletzt spricht Christus:

„Hercze lybe, kom czue mir her,
dyner schone ich nue beger,
czue der habe ich nue grosse lust,
vlüg her czue mir an myne brust,
ich habe eyn kossen dir bereit,
käm mayt, von bytterkeyt
dir sal gruss vroyde werden bekant,
ich wil dich tragen mit der hant.“

---

*) Aus der Ueberschrift: „Deinde dominica persona surgens in coelo et dixit“ geht hervor, dass Christus, nachdem er den Engeln seinen Rathschluss verkündet hatte, wieder auf die „Burg“ herabgestiegen ist.

**) Christus: Veni electa mea.
Die Engel: Haec est quae restant chorum.
Maria: Beatum me dicent omnes.
Christus: Veni electa mea, veni coronaberis.
Jedem Gesange folgt dann noch eine gesprochene Stelle.

Maria antwortet:

„Schyere hirr ich kom czue dir,
worumme da stet geschrebin von mir,
daz ich stete ervollen sal
got dynen willen ubir al.
Herczetrut, nem den lutern geyst,
der ist mit myner volleist,
herhohet in etlichir sussekeyt.
Hye kum ich sön und bin bereyt."

Und hiermit wird die Seele der Maria von Jesu in Empfang genommen*), den Aposteln aber der Auftrag gegeben, den Leichnam in das Thal Josaphat zu tragen, ihn in ein dort bereitetes Grab zu legen und drei Tage an dem Grabe Wache zu halten. Nachdem Philippus dieses versprochen, kehrt der Herr mit den Engeln, welche die Seele der Maria tragen, in den Himmel zurück, während sich die Apostel zur Grablegung vorbereiten.

Ueber die 3. Handlung, die Grablegung, welche, wie alle folgenden, durch das „Silete, Silete!" der Engel angekündigt wird, bemerken wir nur kurz, dass die Juden dem Werke der Apostel Hindernisse bereiten wollen, dass es aber, als sie deren Gesänge und Reden vernehmen, wie Schuppen von ihren Augen fällt und sie sich zu dem Messias bekehren, den sie in ihrer Verblendung an das Kreuz geschlagen haben.

Die durch einen Prolog eingeleitete vierte Handlung, **die Himmelfahrt der Maria** **), enthält den Glanzpunkt des Gedichtes.

Christus beruft abermals seine Engel und verkündet

---

*) „Anima Mariae recipitur a Jhesu." Von der Art der Ausführung haben wir durchaus keine Vorstellung.

**) Die drei ersten Handlungen wurden an dem ersten Tage und die beiden folgenden an einem anderen gespielt.

ihnen, dass er Maria, seine Mutter, auferwecken und mit himmlischer Klarheit ewiglich schmücken wolle. Und nun steigt er herab mit den Engeln zu dem Grabe der Maria, und mit einem „Friede sei mit euch!“ erscheint er den hier Wache haltenden Aposteln. Auf seine Frage, was er mit dem Leichname beginnen solle, antwortet Jacobus der Jüngere, dass er ihn auferwecken und ihn mit „grusser czirheit“ ewiglich schmücken möge. Da ruft der Heiland mit lauter Stimme:

„Stant uff myne lybe frundynne!
Ich wil dich brenge czue waren mynne
der hymmellischen sussekeit!“
— — — — — — —

Und alsbald erwacht Maria und antwortet:

„Ach son, hymmelischir fürste,
nach diner mynne ich sere durste,
ich wil vrolich uff sten
dyr czue lobe an alle wen.
Kung, uff dem arme wiz
ich wil ymmer mynen flyz
seczen, daz ich müz dar inne
erwarme noch rechter lust der mynne,
so wert mir allez leydes büz,
kint, nue gib mir dinen grüz
und fure mich an din bette dort,
so blyb ich vrolich unverstort.

Christus schliesst seine Mutter in seine Arme:

„Küm tochter, libe müter, mayt,
din schon mir rechter wol behayt,
ich wil dich furen in dye rosen,
da schaltue, blume, mit mir kosen
und trinken den crefticlichen weyn,
der da vortribet alle pin.
Nue ge balde, ich brenge dich dar,
wir wullen sin nicht lenger spar.“

Damit führt er sie in den Himmel, während die Apostel „virgo prudentissima“ singen und Paulus ein warmes Gebet ihr nachsendet.

Es folgen jetzt die Lobgesänge der Engel, welche in abwechselnden Chören die Ankunft der Mutter Gottes begrüssen. Christus selbst aber übergibt ihr eine Krone, zum Zeichen, dass sie fortan Gewalt haben solle, die Sünder zu erlösen und ein Scepter, zum Zeichen, dass sie über alle Lande eine „gewaldige trosterin“ bleibe. Abermals fallen die Engel mit Lobgesängen ein, Maria aber blickt huldvoll herab zur Erde, singt transite ad me omnes und hält dann eine Rede an die Menschen, aus der wir die folgenden Verse auswählen:

„Nue merket liblich myne wort,
ir sunder in der werlde dort,
frouwet uch und gehabit uch wol,
kümet alle czue mir, ich bin gnaden vol,
komet alle czue mir here,
ich wil uch helfen ane swere,
ich wil vortriben uwir smercze
und wil enczunde uwir hercze
mit den geistlichen funcken,
ich wil uch susslich machen truncken
mit dem wyn mynes garten,
kumt ich wil uwir warten
und wil uch von den sunden bade
mit dem wasser myner gnade;
— — — — — — —
— — — — — — —
Mir ist hute gewalt gegeben
ubir alle lute, dy da leben,
ach mensche, daz nym in dyne siynne,
ich bin hye worden eyn sönerinne
sczwyschen mir und myne kinde.
— — — — — — — —

Darumme sult ir daz lassen nicht,
ir en rufet mich an czue aller geschicht."

Der Schluss der vierten Handlung spielt wieder auf der Erde, er enthält nur noch die abermalige Aussendung und Vertheilung der Apostel.

Obgleich nun hiermit die Aufgabe dieses Schauspiels erfüllt ist, so folgt doch noch eine fünfte Handlung, die ausser allem Zusammenhange mit der Himmelfahrt Maria's in grosser Ausführlichkeit behandelt

1) die Bekehrung des römischen Kaisers Titus,
2) die Sendung desselben zu den Juden,
3) die Taufe desselben,
4) dessen Feindschaft mit den Juden,
5) die Kriegserklärung der Juden.

Da die Handschrift, der das Stück entnommen, hier unvollendet abbricht, so ist anzunehmen, das dasselbe, getreu seinen epischem Charakter (vergl. S. 25—26. 70), erst mit der Eroberung und Zerstörung Jerusalems seinen Abschluss gefunden habe.

§. 21.

Erste Spur der Komik im geistlichen Schauspiele.

In einem Dreikönigsspiele von der Kindheit Jesu*) (Mone I, 143—181) treten zuerst die Propheten des alten Bundes, welche die Erscheinung des Heilands geweissagt haben (Moses, Balaam, David, Salomo, Jesaias, Jeremias, Daniel) auf. Ein Jeder führt sich selbst ein z. B.:

---

*) Kleine Dreikönigspiele, welche ihre Abkunft von den geistlichen Schauspielen des Mittelalters nicht verläugnen können, spielt man in einigen Gegenden Deutschlands bis zum heutigen Tage. (Siehe Weinhold, Weihnachtsspiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien.)

„Ich bin Moyses dyn knecht
durch gnad und nit durch recht“ etc.

oder:

„Ich bin der alte Balaam
den für so einen wisen man
hät vil nach all haidenschaft,
das mine wort och habind kraft etc.“

Die folgenden Auftritte bringen dann in rascher Folge die Verlobung der Maria, die Verkündigung Jesu, den Besuch der Maria bei Elisabeth, die Geburt Jesu und die Töchter Sion.

Da erscheint ein Bote vor Herodes, um ihm die Ankunft der drei Könige zu verkünden*).

Das Vorbild dieses Boten ist aber der Hofnarr, welcher vom 14. Jahrhundert an sich als unzertrennlicher Gefährte der Fürsten an den Höfen befand. Es ist ganz dieselbe Person, welche in den weltlichen Stücken des folgenden Zeitraumes als Hanswurst auf die Lachmuskeln der Zuschauer zu wirken sucht. Dieser Bote tritt herein und sagt:

„Herr, ich han frömdu mer vernommen,
her sind dry herren komen,
die warend als bilgrin
und mügend wol dry künig sin,
die hort ich fragen alle dry,
wa hie ain kind geborn sy,
das der Juden künig sol sin?

Nun aber kommt eine Stelle, die der Schalk unmöglich zu dem Könige sprechen konnte, denn er erzählt ja von demselben:

„Der Red erschrak der herre min,
won er der Juden künig sol sin.“

---

*) Siehe Seite 23.

Dann fragt er den König höhnisch:

„Dar zu sechend ir in zit?“

Und hierauf meldet er wieder den Eindruck, welchen diese Frage gemacht habe:

„Herodes ward betrüpt gar,
sehend was sy ritend war.“

Das sind Seitenbemerkungen, welche dem älteren geistlichen Schauspiele ganz fremd waren. Wir werden später sehen, wie man diese neue Seite desselben weiter entwickelte bis zum koketten „vertendo se ad populum“ der Maria Magdalena (§. 31). Dreimal tritt der Schalk auf. Das zweitemal um Herodes zu verkünden, dass die drei Könige, welche mittlerweile das Kindlein angebetet haben, nicht zurückkommen. Hat ihn schon das erste mal der König zum Botenlohn wollen todt schlagen lassen, so ruft er jetzt zornig aus:

„Nun secht umb den bösen diep
dirr schalk was mir nie liep
und gesait mir nie kain märe,
wan die mir wären schwäre.
ist jemen der mir in hencke?“

Nicht allein also, dass der Bote hier geradezu vom König als „Schalk“ bezeichnet wird, auch der Zorn über den Unglücksboten, den er doch angestellt hat, um sich von ihm das Leben erheitern zu lassen, zeigt, dass dieser in unserem Stücke als Hofnarr aufgefasst wird.

Das drittemal erscheint der Bote, um dem König die Darstellung Jesu im Tempel zu hinterbringen. Da entwirft Herodes den Plan zum Kindermord, Joseph aber zieht mit Maria und dem Jesuskinde nach Aegypten.

Eine längere Klage der Rachel *), den Marienklagen

---

*) Siehe Seite 24.

der Passionsspiele gleichsam vorgebildet, füllt die Lücke aus, welche zwischen dem Antritt der Reise und dem Tode des Herodes liegt, welchen — dies ist der Schluss des Stückes — der Engel dem Joseph mit der Aufforderung zur Rückkehr verkündigt. Vielleicht war es ein diesem ähnliches Dreikönigsspiel, welches im Jahre 1417 am 31. Jänner auf dem Concile zu Kostnitz von den englischen Prälaten vor dem Kaiser und den versammelten Herren aufgeführt wurde. L'Enfant, der Geschichtsschreiber des Concils, erzählt, dass die hohen Zuschauer dergleichen noch gar nicht oder wenigstens nicht in solcher Vollkommenheit gekannt hätten. Ferner erfahren wir, dass sämmtliche Darsteller kostbar gekleidet waren und dass der Stern, welcher vor den drei Weisen herging, an einem Seile fortbewegt wurde*).

Der französische Schriftsteller macht hierzu die einfältige Bemerkung, man könne also sehen, dass die Deutschen die Erfindung dieser Art von Schauspielen den Engländern zu verdanken hätten**).

---

*) Zu Freiburg wurde noch gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts auf einem Gerüste eine Art Dreikönigsspiel aufgeführt. Maria zieht zuletzt auf einem Esel neben dem Kinde Jesus in Begleitung Josephs durch die Strassen, während ein glänzender Stern, der an einem von einem Ende der Gasse zum andern gespannten Seile hängt, sie begleitet.
Flögel, Gesch. der kom. Lit. IV, 7.

**) S. Flögel, IV, 291 und A. W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst II, 313.

V. Das geistliche Volksschauspiel im fünfzehnten Jahrhundert.

(Verweltlichte Form.)

§ 22.

Sobald das geistliche Schauspiel komische Zuthaten gestattete (§. 21), war es in Gefahr, seinem ursprünglichen Charakter ungetreu und zu seiner eigentlichen Bestimmung (§. 17) untauglich zu werden.

Die Kirche erschien alsdann nicht mehr der geeignete Ort für dasselbe, und da der profane und muthwillige Ton in den weltlicheren Theilen immermehr hervortrat und das lachlustige Publikum sich begreiflicherweise von diesen heiteren Scenen am meisten angesprochen fühlte, so konnte es gar nicht fehlen, dass bald zahlreiche Verbote Seitens der oberen geistlichen Behörden erschienen, durch welche die Aufführung aller Schauspiele in der Kirche verboten wurde.

Um die etwa zu Anfang des 15. Jahrhunderts allgemein werdende Einmischung weltlicher Lustbarkeit in die kirchlichen Spiele zu erklären, müssen wir zunächst nochmals daran erinnern, dass die alten Spielleute, Gaukler und Joculatoren (§. 4), deren die Kirchengebräuche travestirenden Spielen man gerade die kirchlichen Schauspiele der Geistlichen entgegengesetzt hatte, wohl zurückgedrängt, aber keineswegs ganz verschwunden waren.

Zwar hatten sich diese Leute vom 12. Jahrhundert an fast nur noch als Taschenspieler, Gaukler, Seiltänzer und

dergl. herumgetrieben, aber trotz der allgemeinen Verachtung, welche ihnen von Seiten der Kirche, der weltlichen Gerichtsbarkeit und des Volkes zu Theil ward *), durften sie ihre Künste in den Kirchen — wenigstens in den Vorhallen derselben — treiben, und die Vermuthung liegt nahe, dass es dabei ohne possenhafte, mimische Darstellungen nicht immer abgegangen sein wird. Als nun aber in Frankreich, der eigentlichen Heimath dieser Landstreicher, wo das römische Histrionenwesen durch das Christenthum nicht ganz unterdrückt worden war, die Esels- und Narrenfeste**) entstanden, an denen sich das Volk mit endlosem Jubel betheiligte, und als nun diese wirklich brutalen Feste leider auch in Deutschland hei-

---

*) In einer Urkunde aus dem 13. Jahrhundert über die Todsünden und erlässlichen Sünden wird unter den letzteren auch aufgezählt: „Esse joculatorem, spilman sin, daz ist unreht leben."

Haupt und Hoffmann, Altd. Blätter I, 362—66.

Der „Schwabenspiegel", im Jahre 1276 zusammengestellt (Ausgabe von Wackernagel), erklärte die Joculatoren für rechtlos.

**) Das christliche Weihnachtsfest fiel in dieselbe Zeit, in welcher die Römer ehemals ihre sinnberauschenden und üppigen Saturnalien feierten. Hatten nun anfangs die christlichen Geistlichen zur Erhöhung der Festfreude den heidnischen Gottesdienst nachgeahmt, so erlaubte sich nunmehr, — denn das Heidenthum war in der Volkserinnerung allmählich erloschen — die Joculatoren umgekehrt eine blasphemische Verhöhnung des katholischen Cultus. Bei dem „Eselsfeste" wurde ein Esel mit geistlichen Gewändern bekleidet, ein schönes Mädchen mit einem Kind auf dem Arm ritt auf demselben unter der Begleitung des Clerus und des Volkes in die Kirche, woselbst eine Messe gehalten wurde. Nach jeder Abtheilung derselben musste der Esel wiehern, und am Ende stimmte ein Priester den Eselsgesang an statt des Segens. Bei dem „Narrenfeste" wurde ein Laie zum „Narrenbischof" gewählt, der mit den „Narrendiakonen" etc. eine Narrenmesse abhielt, in welcher die Gemeinde durch zotenhafte Spässe und dergl. unterhalten wurde. Auch Maskeraden, Schmausereien und Umzüge, welche irgend eine Scene aus dem Leben Jesu darstellten oder vielmehr verhöhnten, fanden in den Kirchen statt.

misch wurden, wo sich das Volk bei ihrer Feier durch den ausgelassensten Muthwillen, den es (und zwar mit Zustimmung seiner Geistlichen) mit dem Heiligen trieb, für den unangenehmen Zwang, welchen die strengen Kirchengesetze ihm ausserdem auferlegten, zu entschädigen suchte *): da konnte es nicht ausbleiben, dass sich die Joculatoren selbst zur Mitwirkung in den kirchlichen Schauspielen, welche doch das Erlösungswerk versinnlichen sollten, herandrängten.

Der Zeitpunkt, da dieselben die Kirchen verlassen mussten, lässt sich natürlich nicht genau feststellen, es kam das wohl meistens auf locale Verhältnisse an und blieb dem Ermessen der Kirchenoberen anheimgestellt.

Aus dem Umstande, dass die Weihnachts- und Dreikönigsspiele auch in diesem Zeitraum einen durchaus ernsten Charakter bewahrten, lässt sich folgern, dass sie, wahrscheinlich der rauhen Jahreszeit wegen, und weil bei ihnen Nachtzeit und Erleuchtung gefordert wurde, vorläufig noch in der Kirche zurückblieben, wogegen die Oster- und zum Theil auch die Passionsspiele sich bald zum Mittelpunkt des ausgelassensten Muthwillens umgestalteten. **) Die Spassmacher von Profession waren hier ganz am Orte; wurden die ernsten Theile auch fernerhin noch unter der Leitung der Geistlichen vom Dilettantismus der Bürger

---

*) Auf derartige Vorstellungen und nicht auf die im vorigen Abschnitt beschriebenen kirchlichen Schauspiele scheinen sich auch die Verbote zu beziehen, welche Hoffmann (Fundgruben II, 241 ff) mittheilt. Wenigstens ist uns kein Spiel bekannt, auf welches Ausdrücke wie „ludi inhonesti," „spectacula et larvarum ostensiones" etc. anwendbar wären.

**) Im 15. Jahrhundert bildete sich auch aus den traditionellen Ueberresten des ältesten weltlichen Dramas (§. 4) die Gattung des Fastnachtsspiels aus, welche bis nach der Reformationszeit neben dem geistlichen Schauspiele herläuft; doch kann auf dieselbe in dieser Schrift keine Rücksicht genommen werden.

dargestellt, so konnten sie doch zu den groteskkomischen Zwischenspielen verwendet werden.

§. 23.

Ehe wir die geistlichen Schauspiele verweltlichter Form beschreiben, nennen wir zuvor die Stücke, welche uns hierbei zur Grundlage dienen:

Es sind:

1) Drei von Mone im zweiten Bande der „Schauspiele des Mittelalters" mitgetheilte Spiele, nämlich
   a) ein Osterspiel (S. 33—107), geschrieben im Jahre 1464 zu Redentyn in Mecklenburg, einer Handschrift der Hof-Bibliothek zu Karlsruhe entnommen *).
   b) ein Spiel von der Grablegung Christi (Seite 131—150), geschrieben im Jahr 1494 von Mathias Gundelfinger, einer Handschrift der Bürger-Bibliothek zu Luzern entnommen.
   c) ein Passionsspiel (S. 184—350) des 15. Jahrhunderts, einer Handschrift der fürstlich Fürstenbergischen Bibliothek zu Donaueschingen entnommen. (Das umfangreichste geistliche Schauspiel, welches bisjetzt aufgefunden wurde, es hat 4106 Verszeilen).
2) Ein von Vilmar in „Haupts Zeitschrift für deutsches Alterthum" (III, 478 ff) bruchstückweise abgedrucktes Passionsspiel aus dem Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts, geschrieben

*) Wiederholt herausgegeben von Ludwig Ettmüller unter dem Titel „Dat spil fon der upstandinge", 1851. Der Herausgeber hat sich indessen ganz willkürliche Abänderungen des Textes erlaubt.

und aufgeführt zu Alsfeld im Grossherzogthum Hessen.

3) Ein von Weigand in Giessen in „Haupts Zeitschrift“ (VII, 545 ff.) auszugsweise gedrucktes Ordnungsbuch eines in Friedberg im Grossherzogthum Hessen geschriebenen und aufgeführten Passionsspieles. Als Ordnungsbuch gibt die Handschrift von dem Spiele immer nur die auftretenden Personen und die Handlung, beides in lateinischer Sprache, dazu jedesmal den ersten (einigemal auch den zweiten) Vers dessen, was jene zu singen oder zu sprechen haben.

4) Ein eben solches Ordnungsbuch (Pergamentrolle) der Bibliothek des Domstiftes St. Bartholomäi zu Frankfurt a. M., herausgegeben von J. C. v. Fichard, genannt Baur von Eiseneck im „Frankfurter Archiv für ältere deutsche Literatur und Geschichte“ (III, 137 ff) *).

5) Die jüngeren Theile des schon §. 16 erwähnten Insbrucker Osterspiels.

---

*) Diese Dirigirrolle, welche sich ohne Zweifel bei der jedesmaligen Aufführung des Stückes in der Hand dessen befand, der die Oberaufsicht und Leitung übernommen hatte, ist für die Geschichte des geistlichen Schauspiels sehr wichtig, denn sie enthält (vergl. u. A. S. 105) sehr schätzbare Bemerkungen über das, was während des Spiels zu beobachten ist. Die Reden und Reime (gleichfalls nur mit den Anfangsworten angegeben, weil sie sich entweder mündlich fortpflanzten oder jeder Spieler seine Rolle ausserdem noch aufgeschrieben hatte) sind mit rother Dinte, alles Uebrige aber mit schwarzer geschrieben. Uebrigens vermuthet der Herausgeber, dass die Pergamentrolle nur die spätere Abschrift eines älteren Originals sei. Ferner theilt derselbe (III, 133) eine Stelle mit aus dem von Batton (Custos und Bibliothekar des Bartholomäusstiftes) verfertigten und unedirten Elenchus der Bücher und Handschriften, aus welcher hervorgeht, dass das Stück mehrmals und zuletzt in den Jahren 1498 und 1506 und zwar auf dem Römerberg gespielt worden ist.

[Ein vollständiges Verzeichniss der geistlichen Spiele des 15. Jahrhunderts gibt Karl Gödecke, Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung, S. 93. Die in Obigem nicht aufgeführten Stücke enthalten nichts bemerkenswerth Neues und sind daher für diese Schrift nicht benutzt worden.]

§ 24.

In den Texten einiger im vorigen §. aufgezählten Stücke finden wir den Ort, wo das Spiel aufgeführt werden soll, als „spilahus" oder „spilhus" bezeichnet. Wir dürfen uns aber desshalb nicht vorstellen, dass man für die geistlichen Spiele, nachdem dieselben die Kirche verlassen mussten, eigentliche Schauspielhäuser errichtet habe*). Was hier „spilhus" genannt wird, ist nichts Anderes als ein freier Platz, im Alsfelder Spiele „plann" (Plan) genannt, auf welchem für besondere Zwecke, also auch für theatralische Aufführungen, ein bretternes Gerüst aufgeschlagen wurde. Fast jeder Ort — wenigstens in Süddeutschland — hatte einen solchen Platz, der gewöhnlich „spilhof", seltener „spilberg" hiess.

Man benutzte ihn meistens zu Volksversammlungen, Tanzbelustigungen u. dergl.**)

Sollte nun ein Schauspiel aufgeführt werden, so zog man mitunter — den Präcursor voran — vorher in Procession

---

*) Das erste deutsche Schauspielhaus wurde im Jahre 1550 in Nürnberg von der Zunft der Meistersänger erbaut.

**) Diese „Spielhöfe" bestanden schon vor dem 15. Jahrhundert. In einer Predigt Hermanns von Fritzlar („der Kindelin tag") heisst es: „Den (Herodes) slug sider dor heilige engel in Caesariam, da in daz volc lobite in dem spilhove etc." Franz Pfeiffer, deutsche Mystiker des 14. Jahrhunderts I, 41.

durch die Strassen *). Wo dieses nicht geschah, mussten die Mitwirkenden, ehe das Spiel begann, vor dem Gerüste stehen oder sitzen bis sich die Zuschauer versammelt hatten. Alsdann wurden sie — unter dem Klange der Musik — auf die für sie bestimmten Plätze geführt **). War das Stück zu Ende, so bewegten sich Alle in gleicher Procession, wie sie gekommen, vom Spielplatze zurück. ***)

§. 25.

Was die Einrichtung der Bühne — wie wir das bretterne Gerüste des Spielplatzes nun einmal nennen wollen — und die Art der Aufführung betrifft, so unterscheidet man eine einfachere und eine zusammenge-

---

Ein anderer, in Süddeutschland gebräuchlicher Name für „spilhof," war „schimpfhus". Das Wort „schimpf" hat 1) die Bedeutung wie im Hochdeutschen, 2) heisst es so viel als Scherz oder Spass; daher „vasenacht-schimpf" und „schimpfen"-spielen, scherzen. Im Jahre 1296 liess der Probst von Ranshofen ein „schimpfhus" bauen.
Schmeller, bayer. Wörterb. III, 364.

*) In dem Luzerner Spiel von der Grablegung ist die Ordnung dieser Procession genau angegeben. Voran ging ein Engel mit dem Kreuze, dann folgten noch acht Engel paarweise. Hierauf gingen paarweise Joseph von Arimathia und Nikodemus, dann vier Knechte der beiden letzteren mit den Werkzeugen zur Grablegung, dann wieder zwei Paar Engel, hierauf Maria und Johannes, dann (zu Dreien) Maria Jacobi, Maria Salome, Maria Magdalena, dann in mehreren Paaren Pilatus und die römischen Soldaten, endlich mehrere Rabbiner und verschiedene Juden.

**) Die Frankfurter Ordnungsrolle beginnt:
„Primo igitur personae ad loca sua cum instrumentis musicalibus et clangore turbarum sollempniter deducantur. Quo peracto surgant pueri clamantes."

***) „In dem gat man uff dem platz in der ordnung bis in die cappel, dann geht jedermann heim."
Donaueschinger Passionsspiel.

setztere Spielweise. Die erstere mag zu Anfang des Zeitraums noch die vorherrschende gewesen sein, sicher kannte man jedoch schon frühe die letztere, welche schliesslich überall eingeführt wurde.

Die einfachere Spielweise bestand darin, dass alle Personen anfangs auf Stühlen oder Bänken im Kreise um die Bühne herumsassen *) oder auf der „Burg“ (einem erhöhten Platz, auch zuweilen „castrum“ oder „palatium“ genannt) standen. An wen dann die Reihe kam, der trat hervor, sprach seinen „Spruch“ und kehrte wieder auf seinen Platz zurück.

Die zusammengesetztere Spielweise aber war sehr kunstvoll. Bei derselben bildeten sämmtliche Mitwirkende gleich zu Anfang des Spieles eine grössere oder kleinere Anzahl von Gruppen, gleichsam eine Reihe einzelner lebender Bilder. Hatte nun Jemand zu einer Person derjenigen Gruppe zu sprechen, der er selber angehörte, so veränderte sich damit das Gesammtbild nicht, im anderen Falle trat er zu der betreffenden fremden Gruppe heran, und da so die verschiedenen Personen ihre Plätze fortwährend wechselten, so entstanden immer neue Zusammenstellungen, neue Bilder.

So spielte sich denn das ganze Stück in lauter einzelnen Bildern ab, die zusammentraten und sich auflösten, um vielleicht an einer anderen Stelle der Bühne wieder zum Vorschein zu kommen.

Es erforderte in der That bei der Menge der Mitspielenden eine mehr als gewöhnliche Aufmerksamkeit, um bei dieser complicirten Einrichtung keine Verwirrung zu verursachen und das Spiel nicht zu stören. Dies mag der Grund gewesen sein, wesshalb man bald folgende Erfindung machte:

---

*) „In circulo.“

Man errichtete auf der Bühne für jeden Ort, wo sich eine Gruppe zu bilden hatte, einen besonderen Stand *). Von welcher Art diese Vorrichtung war, darüber fehlen alle Anhaltspunkte, genug, dass z. B. in den Passionsspielen der Garten Gethsemane, der Oelberg, das Haus des Herodes, das Haus des Pilatus, der Ort der Kreuzigung, der Himmel, die Hölle u. s. w. genau abgegrenzt waren. Hielt man nun bei der Aufführung darauf, dass sich jede Person genau innerhalb der vorgeschriebenen und bezeichneten Räumlichkeit bewegte, so blieben die einzelnen Bilder und Gruppen dem Zuschauer immer erkennbar. So verstehen wir nun auch die Anweisungen der Frankfurter Dirigirrolle, in welcher es z. B. heisst: „Herodes surgat a loco suo", oder in der von einem „locus Judaeorum" gesprochen wird, den der Schauspieler nicht betreten soll, bis die Reihe an ihn kommt („donec ordo eum tangat"). **) War die Bühne gross, und hatte man viele Oertlichkeiten auf derselben zu bezeichnen, so theilte man sie wohl, wie bei dem Donaueschinger Stück, in mehrere Abtheilungen. Dass man für den Himmel und die Hölle abgesonderte Räume hatte, liegt auf der Hand. Im Himmel befand sich dann auch, wo es nöthig war, der Thron Gottes, auf den man vermittels mehrerer Stufen gelangte. So z. B. im Frankfurter Stücke, wo Christus bei der Himmelfahrt mit den von ihm befreiten Seelen den Thron besteigt, auf welchem „Majestas" sitzt ***). Die

---

*) So z. B. in dem Donaueschinger Stücke, zu welchem sich eine von Mone gleichfalls mitgetheilte Zeichnung erhalten hat.

**) Ferner: „Jhesus dirigat viam suam ad Judaeos". „Servi ducant Johannem in carcerem" u. s. w.

***) Bezüglich dieses Thrones lesen wir die Vorschrift: „Sic autem thronus ubi Majestas sedeat excellens et altus satis et tante latitudinis ut animas comode possit capere. Habens etiam gradus quibus comode talis altitudo scandatur."

Hölle aber denken wir uns als einen bretternen Verschlag, in welchem sich die Teufel bewegten. In den französischen Mysterien (Jubinal, myst. I, XLI) erscheint zuweilen der Eingang als ein Drachenschlund; ob diese Einrichtung in Deutschland Nachahmung erfuhr, lässt sich aus den vorliegenden Stücken nicht ersehen.

Ueber die Einrichtung des Zuschauerraumes lässt sich nichts mit Bestimmtheit sagen. Es scheint, dass die Zuschauer neben der Bühne auf der Erde sassen oder standen. Aufforderungen zur Stille mögen daher sehr am Platze gewesen sein. Der Herold verhiess nicht selten den Zuhörern das Himmelreich, wenn sie andächtig zuhörten. So z. B. im Alsfelder Spiele:

„Nu stehet stille vnd swiget schone
das vch got von hymmeln lone;
want wer hie zu siet mit ynnikeit
dem wirt das hymmelreich bereyt."

Drängten sich die Zuschauer zu weit vor, so störten sie natürlich das Spiel, weshalb ernergische Massregeln zur Aufrechterhaltung der Ordnung unumgänglich nöthig waren. Aus dem Alsfelder Stücke erfahren wir, dass ein Kreis gezogen war, welchen Niemand überschreiten durfte; that er es dennoch aus Versehen oder aus Muthwillen, so ward er ergriffen und den Teufeln übergeben, die ihn in der Hölle bis zum Ende des Stückes unterbrachten. Darum ruft zu Anfang der Herold:

„Ir liebenn mentschen alle,
swiget vnd lat vwer kallen;
ich wyl vch vorkündigenn eyn gebott
das der her schultheys thut,
wer da betredden wirt in dissem kreyss,
er sy heyncz adder concz adder wie er heyss,
der do nit gehoret in dit spiel,
vorwar ich vch das sagen wel,

der muss syn busse groiplich entphan,
mit den tufeln muss er yn die helle gan."

— — — — — — — — — —

— — — — — — — — — —

„Her schultheys macht in den slagk,
do sich eyn iglicher nach richten magk;
nu wyt genung, wol vmb,
die wyde vnd auch die krumme,
die lenge vnd auch die ferre,
vns sal nymants irren,
mer wolln vngedrungen syn:
ir hot wol gehoret den herren pynn
die der schultheys hot gethon,
dar vmb rümet vns dissen plann."

Das möge genügen über die in Deutschland herrschenden Bühneneinrichtungen: in Frankreich war man frühe zu einer vollkommeneren Bühne vorgeschritten. Hier befanden sich nämlich die Abtheilungen derselben nicht wagerecht nebeneinander, sondern stockwerkweise übereinander. Der unterste Raum war die Hölle, der mittlere (grösste) die Erde, der obere der Himmel. Die Verdammten gelangten in die Hölle vermittels einer Fallthüre, welche sich zu diesem Zwecke jedesmal öffnete und wieder schloss. Die Gruppen bewegten sich also hier nicht blos wie die Steine des Schachbrettes seitwärts, sondern auch von oben nach unten und von unten nach oben*). Auch für die Zuschauer war gut gesorgt. Ja es gab sogar schon Zuschauerlogen für die Reichen. Dass diese Einrichtung in Deutschland nicht ganz unbekannt war, beweist ein Stück, welches von uns erst im folgenden Abschnitt besprochen werden kann.

*) Näheres bei Ed. Devrient, Gesch. der deutschen Schauspielkunst, S. 58—60.

§. 26.

Die Anzahl der Personen, welche in einem Spiele mitzuwirken hatten, war sehr gross und wuchs gegen das Ende des Zeitraums immer mehr. Hatten zur Aufführung der älteren Spiele 40—50 Personen genügt, so ging es zuletzt immer in die Hunderte. Zum Frankfurter Passionsspiel gehörten 265 Personen, denn ausser der grossen Zahl alttestamentlicher Erzväter, Propheten etc. mussten womöglich Alle, die im neuen Testamente nur irgendwie erwähnt werden, auf die Bühne. Es lässt dieses auf den regen Eifer schliessen, mit dem sich Jung und Alt zur Mitwirkung herandrängte und auf den man bei der Abfassung oder Zusammenstellung (Seite 37) der Stücke gebührend Rücksicht nahm. Nur Frauen wurden nicht zugelassen, ihre Rollen wurden stets von Männern gespielt*).

Die Person des Heilandes wurde (auch bei ganz weltlich gehaltenen oder mit derb-komischen Zusätzen doch stark gewürzten Stücken) gewöhnlich von einem Priester dargestellt. Ebenso blieb an vielen Orten gewiss die Leitung in den Händen der Geistlichkeit**). Auch die Chorknaben hatten mannigfache Dienste zu verrichten: als Engel leiteten sie die verschiedenen Handlungen ein,

---

*) Die Handschrift des Friedberger Ordnungsbuches enthält die Namen der Mitwirkenden, nebst Angabe der Rolle, welche sie spielten.

**) Der oben (S. 101) erwähnte Elenchus der Bücher und Handschriften des Bartholomäusstiftes zu Frankfurt a. M. enthält die Namen der Priester, welche in den verschiedenen Vorstellungen des Passionsspieles die Rolle Christi übernommen hatten. Von diesem Priester ist der „rector“, dessen Namen ebenfalls jedesmal mitgetheilt ist, unterschieden. Ebenso finden sich in dem Namensverzeichniss des Friedberger Stückes (siehe die vorige Anmerkung) mehrere Geistliche.

oder sangen auch wohl zwischen den einzelnen Scenen ihr „Silete! Silete! (zuweilen auch das Verschen: „Silete, Silete, silentium habete!“), als Diener trugen sie die nöthigen Requisiten auf die Bühne und von derselben hinweg u. s. f.

Aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, in welcher Zeit das geistliche Schauspiel seiner raschen Auflösung entgegenging, liegen viele bestimmte Nachrichten darüber vor, dass verschiedene Zünfte (Handwerker- oder Meistersängerzünfte) die Aufführung besorgten. Dies konnte nur dann geschehen, wenn der Eifer bereits nachgelassen hatte und man also auf allgemeine Betheiligung der Bürger nicht mehr rechnen konnte. Dafür, dass herumziehende Schauspielergesellschaften zuweilen die Aufführung der Stücke allein übernommen hätten, gibt es nirgends einen Anhaltspunkt; nur zur Beihülfe (für die Teufelsrollen und das grotesk-komische Fach) wurden sie, wie bereits §. 22 bemerkt werden musste, herangezogen. Kleinere Stücke und Bruchtheile von grösseren wurden wohl auch von den Zöglingen der Klosterschulen gegeben, eine Sitte, die sich noch lange nachher in den Jesuitenschulen erhielt.

Was das Theatercostüm betrifft, so geben die Ordnungsbücher und die Ueberschriften der Stücke hierüber nur wenigen Aufschluss. Wir erfahren eigentlich nur, dass die Engel weiss gekleidet waren. Nur hier und da ist für einen besonderen Fall eine Vorschrift gegeben; z. B. wird verlangt (im Donaueschinger Stück), dass bei der Höllenfahrtsscene die erlösten Altväter mit weissen, über den Anzug geworfenen Hemden (was ihre Nacktheit bedeutete) bekleidet, die kleinen in der Vorhölle sich befindenden Kinder aber wirklich nackt gehen sollen. Von Johannes dem Teufer heisst es einmal (im Redentyner Spiel), dass er ein rauhes Fell umhabe. Wir sehen wenigstens an diesen Beispielen, dass man keineswegs die Kleidung der Schauspieler als eine ganz gleichgültige Sache betrachtete. Mochte man daher auch die herrschende Tracht der Zeit für viele Rollen bei-

behalten *) und keineswegs — wie wir heutzutage auf unserem modernen Theater thun würden — die Juden in der alt-orientalischen Tracht, die Hohepriester in ihrer Amtskleidung auftreten lassen: immerhin scheint man darauf gehalten zu haben, dass jede Person durch irgend ein charakteristisches äusserliches Zeichen, durch ein Attribut ihrer Würde, ihres Standes u. dergl. sich von den Uebrigen unterschied.

Auch Christus erschien wohl vor der Auferstehung meist in mittelalterlicher Tracht, nach derselben aber stets in priesterlicher Kleidung, „mit triumphirenden Gewändern“, wie die Vorschrift lautet **).

§ 27.

Die unverhältnissmässige Länge der jüngeren Schauspiele machte es zuletzt geradezu unmöglich, die Aufführung ohne Unterbrechung geschehen zu lassen. Man spielte daher vom Morgen bis zum Mittag, machte alsdann eine Pause und setzte das Spiel Nachmittags fort. Ja es kam vor, dass man zur Aufführung mehrere Tage brauchte. Das Frankfurter Spiel z. B. erforderte zwei ***), das Alsfelder

---

*) Zeigen doch selbst die Meisterwerke mittelalterlicher Malerei eines Holbein, Dürer, Kranach einen auffallenden Mangel jeglicher localer Individualisirung. Und doch, wer fühlt sich nicht beim Anblick einer leidenden Maria ergriffen, auch wenn sie mit einem Nürnberger bürgerlichen Kopfputz dargestellt sein sollte.

**) Ueber die Bedeutung dieser Aeusserlichkeit siehe S. 141.

***) Das Frankfurter Spiel wurde am ersten Tage bis zur Grablegung fortgeführt. Die Unterbrechung erfolgte hauptsächlich desshalb, um die Auferstehung desto grossartiger und feierlicher aufführen zu können. („Ut resurrectio Domini gloriosus celebraretur, ut ulterior ludi in diem alterum conservetur: quod si apud rectores deliberatum fuerit, Augustinus coram populo proclamet, dicens sine rigmo ut in die crastino revertuntur.“)

drei Tage. Da letzteres, wie ein angehefteter Zettel besagt*), (siehe Haupt's Zeitschrift III, 478) einst durch schlechtes Wetter unterbrochen worden war, so wurde in der Folge Gott zur Fortsetzung des Spieles um gutes Wetter angerufen (III, 509).

Aus dieser Eintheilung in mehrere „Tagewerke" ergaben sich zwei Hauptvortheile.

Erstens war selbst die grösste Bühne für das massenhafte Personal, welches in einem einzigen Stücke auftrat, zu klein, und doch wollte man von der ursprünglichen Einrichtung, dass alle Personen auf der Bühne bleiben mussten und kein Ab- und Zugang derselben statthaft war, nicht abgehen. Bei der Eintheilung in mehrere Tagewerke aber brauchten nur diejenigen Personen, die eben in dieser Abtheilung des Spieles vorkamen, auf der Bühne zu stehen — gewiss eine bedeutende Erleichterung.

Der andere Vortheil betrifft die verschiedenen Räume der Bühne (§. 25) und die s. g. Theaterrequisiten. Da man nämlich nichts — wie im modernen Drama — hinter Coulissen verlegte, sondern Alles, wovon überhaupt die Rede war, vor den Augen der Zuschauer sich wirklich vollziehen liess**), so steigerte sich beider Anzahl natürlich ins Unglaubliche — was wohl keiner weiteren Ausführung bedarf. So aber brauchte man für jede Abtheilung nur diejenigen Stände aufzuschlagen, diejenigen Vorrichtungen anzubringen und diejenigen Dinge

---

*) Dieser Zettel gibt auch Nachricht von einem Dreikönigsspiel, zu dessen Aufführung gleichfalls drei Tage nöthig waren.

**) Das Frankfurter Stück verlangt z. B., dass der Gichtbrüchige in einem Bette liege, dass das abgeschlagene Haupt des Johannes auf die Bühne gebracht, dass die Fusswaschung gerade so, wie es in der Schrift steht, vorgenommen, dass beim Abendmahl Brot, Wein und gebratene Fische gebraucht werden u. s. w.

herbeizuschaffen, welche gerade in derselben nöthig waren, auch konnte man ein und denselben Raum für die verschiedensten Zwecke benutzen; was z. B. heute der Garten Gethsemane auf dem Oelberge war, konnte morgen der Schauplatz der Auferstehung, übermorgen der der Himmelfahrt sein u. s. w.

Man wird aus dem Vorhergehenden entnommen haben, dass die Aufführung der geistlichen Spiele mit nicht geringen Kosten verknüpft war, obgleich die Mitwirkung — die Joculatoren und Mimen von Profession ausgenommen — unentgeltlich geschah. Daher wurde von den Zuschauern ein Beitrag zu den Kosten erhoben, wobei wahrscheinlich (wie noch in späterer Zeit bei den Volksschauspielen) die Gabe eine freiwillige war. In einem Wiener Auferstehungsspiel (§. 35,) sagt gleich im Eingange der Präcursor:

„Wir wellen haben ein osterspil
das ist vrolich und kost nicht vil.“ *)

Und im Insbruker Osterspiel (§. 30) erscheint zum Schluss der Apostel Johannes mit den Worten:

„Ouch hatte ich mich vorgessen,
dy armen schuler haben nichts czu essen;
den sult ir czutragen braden,
schuldern und ouch vladen!
wer yn gebit ire braten
den wil got hute und umirmer beraten;
wer yn gebit ire vladen
den wil got in daz hymmelriche laden.“

---

*) Anders stand es auch in dieser Beziehung in Frankreich. Hier erregten die Spiele eine solche Schauwuth, dass man z. B. in Paris in der Fastenzeit für einen der für die vornehme Welt bestimmten Plätze 50 Thlr. bezahlte und das Parlament sich veranlasst sah, eine niedrigere Taxe festzusetzen.

S. Flögel, Gesch. des Grotesk-Komischen S. 89.

Erst in späterer Zeit lesen wir von Stiftungen, welche von Klöstern und Fürsten zum Zwecke der Bestreitung der Kosten gemacht wurden (§. 41).

§. 28.

So sehr das geistliche Schauspiel darauf aus war, Alles darzustellen, was nur von dem geschichtlich überlieferten, reichhaltigen Stoff geboten wurde, und wie viel Mühe auch die Einrichtung so vieler abgesonderter Räume und die Herbeischaffung einer solchen Anzahl von Requisiten erforderte, so wenig verstand man sich auf die heute so sehr ausgebildete Kunst der optischen Täuschung.

Zwar verlangt das Frankfurter Stück, dass der (vermuthlich doch erhöhte) Raum, welcher den Oelberg vorstellte, mit Bäumen besetzt sei *); aber hier sowohl **), als im Alsfelder und im Redentyner Spiel wurde der Berg, auf welchem Christus vom Teufel versucht ward, durch ein Fass bezeichnet, ebenso die Zinne des Tempels ***).

Von der Kreuzigung, welche in den Passionsspielen doch den Mittelpunkt bildete, und welche stets bis auf die geringste Einzelheit genau nach dem biblischen Texte (und dazu noch mit allen Ausschmückungen der christlichen Sage) vor den Augen der Zuschauer dargestellt wurde, ist sich bei dem gänzlichen Mangel aller optischen Täuschung, und da die Spiele am Tage aufgeführt wurden, schwer

---

*) „Hic Jhesus cum discipulis snis vadat in montem olyveti ubi positae sunt virides arbores in modum orti."

**) „Satanàs ducat Jhesum ad alium locum ludi super dolium representans montem excelsum ubi ostendat ei thessaurum et omnia regna mundi."

***) Deinde Sathanas ducat Jhesus super dolium quod positum sit in medio ludi, representans pinnaculum templi."

ein Bild zu entwerfen. Zwar sollen die Wundenmale zuvor auf den Körper desjenigen gemalt sein, welcher den Heiland darstellt; aber wenn wir z. B. im Donaueschinger Spiele die Ueberschriften zu den bei der Kreuzigung zu sprechenden Worten lesen *), so scheint uns da doch Unausführbares verlangt zu werden **). Dass man, obgleich die Coulissen fehlten, die Spielenden verbergende Wände nicht immer entbehren konnte, zeigt folgende Ueberschrift im Donaueschinger Stück:

„Nu legend sye den Salvator in das grab und beschliessent das. und fachent die engel an zesingen dis nachgeschrieben: In pace factus est locus ejus et in Sion habitatio ejus. Und in dissem schlicht der Salvator uss dem grab und becleidet sich anders und leit sich den wider dar in."

Ebenso naiv ist eine andere Vorschrift. In der Nachtmahlsscene, nachdem Judas den Herrn gefragt hat:

---

*) Wir stellen hier einige derselben zusammen:

„In dem erwüschend sy den Salvator und werfent in uff daz crütz und zertün im die arm etc."

„Dar uff erwüscht Mosse (einer der Henker) den Salvator die rechte hand und legt ims uff das loch" etc.

„Nu kumpt Israhel und bringt ein nagel und hamer und facht an slagen" etc.

„Nu kumpt Yesse zu dem linken arm" etc.

„Jecz kumpt Manasses und bringt zangen, hamer und seil etc."

Auch bei der der Kreuzigung vorhergehenden Misshandlung des Heilandes scheint es sehr handgreiflich zugegangen zu sein:

„Nu bindent sy den Salvator uff und machet Malchus die kron und setzt im die kronen immass uff, das ihm das blut durch das antlüt nider louft, und den nement sy die stangen und legent die [uff die] kronen etc."

**) In Metz soll ein Priester an den Wunden der Kreuzigung wirklich gestorben sein.

„Raby, du solt mir getrüwen wol,
bin ich, der dich verraten sol?"

heisst es:

„Jecz sol Judas ein swartzen vogel by den füssen in daz mull nemen, daz es flocke."

Der Leser würde wohl schwerlich ahnen, was der schwarze Vogel im Munde des Judas zu bedeuten habe, wenn er nicht wüsste, dass in der heiligen Schrift (Ev. Luc. 22, 3) vor der Erzählung der Einsetzung des heiligen Abendmahls die Bemerkung stünde: „Es war aber der Satan gefahren in den Judas gen. Ischarioth." So gehen wir also nicht fehl, wenn wir den schwarzen Vogel für ein Sinnbild des in die Seele des Judas eingezogenen Teufels halten. Die Selbstentleibung des Judas wurde von jeher als eine Hinrichtung durch den Teufel aufgefasst*). In dem Donaueschinger Stücke geht diese so zu: Nachdem Judas die dreissig Silberlinge, um die er den Herrn verrathen, in den Tempel geworfen hat, erscheint Beelzebub („Belzebock") mit einem Stricke. Er läuft auf Judas zu, wirft ihm den Strick um den Hals und hält ihn so einige Zeit fest. Dann steigt er eine Leiter hinauf und thut, als ob er Judas an einer daselbst aufgerichteten Stange erhängen wolle. Er zieht ihn aber nur an dem Stricke nach und befestigt diesen an einem Haken. Damit man nun glauben soll, dass Judas todt sei, muss er einen schwarzen Vogel und die Gedärme eines Thieres in den Busen stecken. Der Teufel reisst ihm das Kleid auf, da fallen die Gedärme heraus und der Vogel fliegt fort**). Ferner ist an dem oberen Ende der Stange

*) Schon in dem „ludus paschalis" (§. 13) heisst es: „Statim veniat Diabolus et ducat Judam ad suspendium et suspendatur."

**) In einem französischen Mysterium fällt die Seele des Judas, weil sie nicht zum Munde herausgehen kann, mit den Eingeweiden zum Leib heraus. (Jubinal, mystères I, XLII.)

ein Seil angebracht, das geht schräg hinab bis an den Behälter, welcher die Hölle vorstellt. An diesem Seil nun rutscht, „Belzebock“ mit Judas hinab zur Hölle hinein, wo letzterer von Lucifer und den übrigen Teufeln empfangen wird *). Es erinnert dieses übrigens einigermassen an das Binden der Verdammten in den Osterspielen.

Als Christus das Haupt geneigt hat, verlangt das Stück u. A., dass Sonne und Mond untergehen, ja dass die Todten auferstehen. Von der Ausführung dieser Vorschriften fehlt uns jede Vorstellung. „In dissem soll jeglicher schacher ein bildly im mull han, als ob es ein sel were. den nimpt der engel des guten schachers sel und gat in himel, und der tüffel des andern sel und loufft mit grossen geschrey in die hell.“

Je unvollkommener aber die Bühneneinrichtungen waren, desto grösser war das Bestreben, durch einen gewissen Theaterpomp, durch grossartige Umzüge, Processionen etc. auf die Zuschauer zu wirken. Ein Glanzpunkt mittelalterlicher dramatischer Kunst mag der feierliche Einzug Jesu in Jerusalem gewesen sein.

Die Jünger führen die Eselin vor den Meister, welcher sie besteigt, während die Nachfolgenden, den Jüngern gleich, ihre Kleider auf dem Wege ausbreiten. Während dem aber die Jünger singen:

„Hic est qui venturus est in salutem populi“ etc.

streuen Chöre von hebräischen Knaben Blumen und Palmenblätter und Baumzweige auf den Weg. Unter dem Doppelchore der Erwachsenen und der Kinder bewegt sich der Zug weiter — wohl mehrmals um die Bühne herum.

Ging also auch dem geistlichen Schauspiele des Mittelalters Vieles von dem ab, was den heutigen Theatervor-

---

*) Im Frankfurter Spiele wurde ein Bild des Judas erhängt: „Sit ymago autem facta ad instar Judae, quae ad patibulum trahatur.“

stellungen ihren Reiz verleiht, so verfügte es doch andererseits über Hilfsmittel, die dem modernen Drama — welches sich bei Lampenschimmer auf engem Raume abspielt, — nicht mehr zu Gebote stehen.

§. 29.

Gehen wir nach diesen allgemeinen Vorbetrachtungen nunmehr auf den Inhalt der Spiele des 15. und des Anfangs der 16. Jahrhunderts ein, so ist es vor Allem die Vermischung des hochheiligsten Ernstes mit dem ausgelassensten Humor, die wir als ihr am meisten charakteristisches Merkmal zu betrachten haben.

Die schulmässige Trennung des Tragischen und Komischen lag dem mittelalterlichen Drama fern, es war ein Bild des wirklichen Lebens mit all' seinem Wechsel zwischen Freud und Leid, zwischen Scherz und Ernst *).

Dass heitere Scenen in die geistlichen Spiele eingeflochten wurden, ist es also an und für sich nicht, was wir als Auswüchse der dramatischen Kunst bezeichnen dürfen, wohl aber, dass es in ihnen an Ausbrüchen mittelalterlicher Rohheit nicht fehlt, welche im Zusammenhange mit dem heiligsten Inhalt oft geradezu als eine Entwürdigung des letzteren erscheinen.

Wir müssen aber zwei Classen komischer Scenen unterscheiden: solche, welche mit der Haupthandlung in gar keinem Zusammenhange stehen (Zwischenspiele oder Episoden im eigentlichsten Sinne) und solche, welche in dem Stoffe selbst mehr oder weniger begründet sind. Zu

---

*) Hat doch selbst der grösste moderne Dramatiker, Shakespeare, in dieser Mischung, im Ausscheiden des schulmässig Begrenzten, die höchste Vollendung erblickt.

Vergl. Gervinus, Shakespeare IV. 374.

der ersten Classe gehören die Quacksalber- und Marktschreierscenen in den Osterspielen, zu der letzteren die Grabwächter, die sündhafte Maria Magdalena, der habsüchtige Judas und vor Allem die Teufelsspiele. Diesen komischen Theilen der geistlichen Spiele wenden wir uns in den folgenden §§ zu.

§ 30.

In den Osterscenen begegnen wir schon in den ältesten Stücken der vorigen Periode den drei Marien, welche den Leichnam des Herrn einbalsamiren wollen, ohne dass man dabei an die Aufführung eines derb-komischen Zwischenspiels gedacht hätte. Ein solches finden wir aber in den späteren Stücken in grösserer oder geringerer Ausführlichkeit, indem man auch noch den Kaufmann, welcher die Salben verkauft, nebst dessen Frau, sowie den Knecht Rubin und die Magd einführte, aus dem Kaufmann einen dummen Kerl, aus dem Knechte Rubin aber einen Schalk in der Art Eulenspiegels machte. Rubin ist der Urtypus des bis zu Magister Gotscheds Zeiten auf der deutschen Volksbühne unentbehrlichen Hanswurstes, derselben Person, die noch heut zu Tage als Posssenreisser bei Seiltänzergesellschaften etc. nicht fehlen darf. Die Veranlassung zu einer solchen Scene dürfen wir wohl in den Jahrmärkten suchen, welche häufig mit den Kirchenfesten verbunden waren.

Eigentlichen Witz wird man in diesen Scenen nicht suchen; man lacht weniger über den Scherz als über das Gesichtschneiden, welches den Scherz begleitet. Will man übrigens Specialstudien über die Spitznamen und Schimpfwörter des scheidenden Mittelalters machen, so bieten diese Scenen die geeignetste Fundgrube. Der Kaufmann tritt auf mit seinem Weibe und seiner Magd und spricht:

„Got grüss uch ir hirn ubir al,
alz sprach der wolf und kückte in den genssestal,
der mir kende gewisen eynen knecht,
der mir czue dinste were recht,
dem welde ich sulich lon geben,
daz er daz jar nicht kende ubirleben“ *).

Da tritt Rubin vor und spricht:

„Here wye dunnket uch umme mich?“

Und nun erzählt er, wozu er alle zu gebrauchen ist. Mit seinem Herrn will er gegen die Franken ziehen, der Frau den Flachs jäten helfen, und zu seiner weiteren Empfehlung fügt er hinzu, dass er in Franken viel gelogen und in Baiern viel betrogen habe. Damit ist der Kaufmann zufrieden, und er verspricht ihm, falls er bei ihm bleiben wolle, von Leder einen Rock und von „semden“ (Binsen) „eyne brüch“ (kurze Hosen) und „eyn hemde und myn alden hosen dor czue“, „dy czüst du an spot und frue.“

Als sie sich über die Bedingungen geeinigt haben, fährt der Kaufmann fort:

„Rubin, myn vil lyber knecht,
nue tho dine dinge recht,
an lauffen saltue sin gar snel
und salt singen lüt und hel,
daz volk dringk von eyn ander,
daz ich müge gewander
mit myner schonen frawen
dort hin in dye awe.“

— — — — — — — — —

*) Die komischen Zwischenspiele sind voll solcher schalen Witze. Der Herr nämlich will den Knecht so arg behandeln, dass er das Jahr nicht aushält.

Rubin antwortet:

„Here, daz thon ich eyn wigant*)
mit myner rostigen hant.“

Und nun macht er seinem Meister Platz, indem er den Leuten zuruft:

„Nue wicht ihr hern al gemeyne,
beide groz und kleyne,
lat myn meister gen hen vor,
fleht al ubir hor,
er ist der besten meister eyn,
soe en ye keyn flige getet an eynem beyn.“

Und etwas später ruft er den Leuten zu zur Empfehlung seines Meisters:

„Nach mer ich uch gesage kan,
min meister ist eyn kloger man,
wirt eyner in dem mantel wunt,
kumt er czue em, her macht en gesunt;
— — — — — — — — —
Dye blinden macht er sprechen,
dye stummen macht er essen,
her quam czue erstige alzo vil,
alzo eyn esel czue seyten spil“.

Auch im Gesange preist er den Kaufmann:

„Hye komt meister Ypocras**)
De gratia divina,
sin muter eyner meister eyn sclegel vras
in arte medicina.
Her sprach, er welde eyn meister sin
und waz von kunsten riche,
waz man em der gesunden brenge,
dy macht er alle siche.“

---

*) wigant- Held, starker Mann.

**) Ypocras- Hippocrates.

Des Dienstes müde, sucht sich jedoch Rubin bald einen Untergehülfen. Ein solcher zeigt sich auch sogleich in der Person des Pusterbalk. Als Rubin diesen kommen sieht, sagt er:

„Soe schawe, welch eyn knappe!
Er kumt gesprungen alz ein trappe,
eia waz kan er swaczen!
er hat eyne nase alzo eyn kacze,
er ist übir dye schuldern breit,
sin rücke manchen hocker treyt.
Nue sage helt-knebelin*),
wye ist geheissen der name din?"

Pusterbalk antwortet:

„Here, ich heisse Pastüche
und lege under dem struche;
wen der herte czue velde tribet,
wylch mayt da hinden blybet,
dye werff ich da neder
und erswinge er ir geveder,
ich ribe er kletten in den bart.
Ich heisse der krum Eckart.
Ouch han ich gelogen alz eyn schalk
ich heisse czwar Pusterbalk."

Aber auch Pusterbalk wird des Dienstes müde, und Rubin muss einen andern Gehülfen suchen. Lasterbalk, der sich als solchen anbietet, erkennt in Rubin einen alten munteren Kameraden:

„Eya, bistue da Rubin?
due vil lyber geselle myn,
so sage wye machstue dich gehabe,
due herze trüter knabe?"

---

*) helt-knebelin - Heldensohn.

Rubin:

„Ja bin ich worden eynes arcztes knecht.“

Lasterbalk:

„Werlich da czue fugestue recht,
wen due kanst wol stelen.“

Rubin:

„Swig, daz saltue helen.“

Lasterbalk wird nun gedungen, um der Frau des Kaufmannes zu dienen. Er entledigt sich dieser Aufgabe sofort, indem er ihr eine Liebeserklärung macht. Aber Frau Antonia wirft ihm seine krumme und höckrige Gestalt vor, was ihn so beleidigt, dass er sogleich in ein Kloster zu gehen beschliesst.

Unaufhörlich muss dazwischen der Meister seinen lieben Knecht Rubin zur Arbeit antreiben. Derselbe missversteht alle Aufträge, oder er führt sie buchstäblich aus, dem Sinne zuwider*).

Jetzt treten die drei Frauen auf, um die Spezereien für den Heiland einzukaufen. Mit diesen handelt der Kaufmann um den Preis; aber als der Kauf abgeschlossen ist, springt Frau Antonia auf ihren Mann ein und macht ihm die bittersten Vorwürfe darüber, dass er seine Waare so billig abgebe.

Es ensteht jetzt eine Schimpfscene zwischen dem Kaufmann und seinem Weibe, die — es setzt auch Prügel ab — jedenfalls zu dem Stärksten gehört, was das verweltlichte Mysterium in Entweihung des Heiligen geleistet hat. Rubin legt sich in's Mittel, indem er die Partei der Frau ergreift, wird aber von der Magd scharf zurechtgewiesen, worauf — um den Scandal vollständig zu machen — eine zweite

---

*) Gerade wie Eulenspiegel.

Zänkerei zwischen Rubin und der Magd ausbricht*). Als die streitenden Parteien sich endlich beschwichtigt haben, will sich der Kaufmann zur Ruhe begeben. Zuvor winkt er seinem Knecht Rubin und spricht zu ihm:

„Lass dir den kram bevalen sin,
und hüt mir der frawen myn."

Rubin antwortet:

„Lyber here, daz schal syen,
Daz sprech ich uff dye truwe myn."

Der Kaufmann legt sich schlafen. Rubin aber geht zur Frau und spricht:

„Frawe, laz den olden man syn
Und czuch mit mir an den Rin."

Darauf die Frau:

„Rubin, lyber Rubin,
alz din wille ist, alz ist der myn"
— — — — — — — —

Kaum sind sie fort, so erwacht der Kaufmann und ruft wehklagend aus:

„Awe, ich was ubel gehut!
mir ist gestolen myn wib und myn gut,
dye fusse mich en nach mogen tragen,
selde ich dar umme werden zue schlagen."

Damit schliesst das Zwischenspiel, und es beginnt die Auferstehung Jesu, im ernstesten Kirchenstyle abgefasst.

*) Der Eingang des Zwischenspieles hatte — wie die angeführten Stellen beweisen — bei all seiner Derbheit doch immerhin etwas Gemüthliches. Diese Schimpf- und Prügelscenen aber bewegen sich in Ausdrücken der gemeinsten Art, so dass wir wörtliche Anführungen unterlassen.

§ 31.

Haben nun solche derb-burlesken Zwischenspiele durchaus keinen künstlerischen Werth, und dienen sie eben nur dazu, die Lachlust des ungebildeten Haufens zu befriedigen, so enthalten dagegen die in den Stoffen selbst begründeten volksthümlichen Abschweifungen vom evangelischen Texte allerdings meist komische Züge. Dies gilt vor Allem von den Scenen, welche die Weltlust der Maria Magdalena zum Gegenstande haben.

Schon in dem § 13 besprochenen alten deutsch-lateinischen „ludus paschalis“ wird — wie wir sahen — Maria, sich Schminke kaufend und lustige Liedchen singend, aufgeführt. Dazu sind ihre Gesänge deutsch, ein Beweis ihrer Volksmässigkeit. Das im 14. Jahrhundert folgende deutsche kirchliche Volksschauspiel — aller Komik abhold — geht über diese Scenen rasch hinweg und behandelt sie überdies ganz ernst, wogegen später wieder die tollste Ausgelassenheit gerade hier stattfinden durfte. Am ausführlichsten ist der Stoff im Alsfelder Spiele behandelt, auch am heitersten. Die folgende Analyse wird dies zeigen.

Nachdem ein Teufelsspiel (§ 33) vorausgegangen ist, tritt Maria Magdalena auf, prächtig geputzt, begleitet von Luciper und den Teufeln Kottelrey, Sathanas, Bone, Milach, Natyr, Rosenkrancz, Raffenzann, Binckenbangk, Spiegelglantz, Krentzlynn, Federwysch, Beltzbugk, Astorodt, Berith, Belial, Scherbranth, Helhundt, Schoppenstugk, Hellekrugh. Luciper lobt ihre schöne Gestalt und schmeichelt so ihrer Eitelkeit. Er bietet ihr ein Tänzchen an, und Maria lässt sich nicht zweimal nöthigen. Alle Teufel tanzen mit. Maria aber singt:

„Ich wel zieren mynen lipp,
want ich byn eyn schones wypp,

vnd wel auch gern reyen
mit paffen vnd myt leyen:
dar vmb wel ich springenn
vnd eynt gut litgen singenn."

Und nun singt sie ein lustiges Lied, und darnach tanzt sie von neuem mit den Soldaten des Herodes. Von ihrer Magd lässt sie sich ihren „scheyben hut" und von dem Teufel Natyr einen Spiegel reichen, und nun bewundert sie ihre Schönheit und bedankt sich bei dem Freunde Spiegel, dass sie „die schone klarheyt mynn beschauet yn dynes glanczes schynn."

Dem Soldaten aber währt das Tanzen zu lang; ermüdet, bittet er das „frewlin", ihm jetzt Urlaub zu geben.

Diese aber singt hinter ihm her:

„So, so, her, so,
was wolde ich der geselchin danczen vff eyn stroh,
der ist gereyde müde worden jo,
wer er mer, ich tede en*) allen also!"

Vergebens bemüht sich ihre Schwester Martha, sie auf bessere Gedanken zu bringen:

„Nu horet —
ruft sie aus —
vmb die alte thoren,
Kan sie nicht yr kibbeln gelan?
— — — — — — — —
Eya, liebe swester,
ich wen der treymet gesternn,
das frage disse lude,
was der traum betude.

*) er und en. „Der Dialect ist mit ganz geringen Ausnahmen der noch jetzt in Stadt und Umgegend herrschende, halb niederdeutsche hessische. (Vilmar in Haupt's Zeitschrift III, 479.)

Loss mich an dyn vysse farenn.
Kundestu dyn eygen sele vorwarenn!
— — — — — — — — —
Swester, ouch bidden ich dich sere
want du dich wylt zu hymel keren,
szo loss mich des entgelden nicht
vnd steube mer yn die augen niyt."

Sie zieht es vor, den Rathschlägen Lucipers zu folgen, worüber die Teufel laut jubeln:

„Das was eyn gud fundt!"

Als Martha einen zweiten Bekehrungsversuch unternimmt, wendet sie sich an die Zuschauer („vertando se ad populum" *) und sagt:

„Warte, her, warte,
was wil myn swester marthe?
— — — — — — — —
Solde ich alsso eyn stulczes lebenn
vmb myner swester klaffen begebenn?"

Da aber Martha nicht nachlässt, in sie zu dringen, dass sie sich bekehre, reisst ihr endlich die Geduld, und sie fängt an zu schimpfen:

„Martha, hettestu synn vnd wyczenn,
du hyssest dyn honer vbber die eyer siczen,
adder spynnest dynen rockenn;
ich wel mich myt den Jungelynn zuckenn.
Solde ich dar vmb dynen wyllen losszen?
du peltenerszen, gank dynn strayssen,
vnd kastyge dynen lipp,
want du bist eyn aldes wipp.
Du kirchenfistern, ganck von mer,
das radden ich sicher der,

*) Siehe §. 21.

gank hen, du bitter galle,
vnd lass mich yn freyden schalle!"

Da ertönt das „silete!" der Engel. Christus erscheint mit seinen Jüngern. Seine Rede über den Text: „Dico vobis gaudium est angelis dei super vno peccatore agente penitentiam" macht einen solchen Eindruck auf die Sünderin, dass sie ihr vergangnes Leben bereut und fortan die frommste Anhängerin und Freundin des Heilandes wird.

§ 32.

Wie in den Scenen mit Maria Magdalena die Eitelkeit und Genusssucht dem Gelächter preisgegeben wird, so in den Osterspielen die Prahlerei der Grabeswächter. Sowohl in dem Innsbrucker, als in dem Redentyner Spiele — die nachfolgende Analyse ist dem letzteren entnommen — treten die von Pilatus zur Bewachung der Grabeshöhle erbetenen römischen Soldaten als deutsche Ritter auf. Die grässliche Verwilderung des zu einem förmlichen Raubadel herabgesunkenen Ritterthums forderte im 15. Jahrhundert die Satyre der bürgerlichen Stände heraus. In lyrischen und epischen Gedichten und — wie wir hier sehen — auch im Drama verspottete man das Ritterthum.

Nachdem Pilatus die Wache bewilligt hat, beginnt sofort die Prahlerei der vier Ritter. Zwar fühlt sich der erste anfangs ein wenig beleidigt, dass er einen todten Mann bewachen soll, aber der andere sagt ihm, es sei ganz gleich, was man thue, wenn man nur Geld damit verdiene. Das leuchtet dem ersten ein, und er ruft aus:

„Truwen, so wil ik der huder en wezen;
vor my schal he nicht ghenezen,
begunde he ok van dòte up stan,

ich wolde ene wedder to der erden slan*)."

Der zweite Ritter setzt sein Leben zum Pfande, dass Jesus ihnen nicht entkommen werde:

„Ik woldet myt em alzo an clyven,
He schalde vor mynen voten dot blyven."

Und in ähnlichen Reden ergehen sich der dritte und der vierte Ritter.

Vor dem heiligen Grabe angelangt, ordnet Pilatus die vier Wächter, indem er dieselben, die es ja mit der ganzen Welt aufnehmen, nach den vier Weltgegenden postirt. Als Pilatus sich entfernt hat, legen sich die Ritter schlafen, ein Jeder an der ihm angewiesenen Stelle. Wozu auch wachen? Ihre Schwerter sind ja so scharf und ihre ganze Erscheinung so respecteinflössend, dass ihre blosse Gegenwart genügen wird, die Auferstehung zu verhindern. Vergebens bläst der Wächter von hoher Zinne in sein Horn, vergebens kündigt er ihnen an, dass von der Ostsee her (das Stück spielt in Redentyn, und wir sehen an diesem Beispiele, dass auch locale Verhältnisse zuweilen berücksichtigt wurden) Gefahr drohe:

„Wake ritter stolt,
unt vordene myt eren dyn golt,
wake rydder, id is myddernachtes stunde,
ik hore lude bleken de hunde."

Aber ein Ritter antwortet:

„Wachter lewe neven
alle mynen schat wil ik dy gheven,
dat ik moghe eyn kleyne slapen:
werliken ik kan nicht lengher japen
ran groter unrowe."

— — — — — — — —

---

*) Niedersächsische Mundart.

Während aber die Wächter schlafen, erscheinen die Engel am Grabe, Christus ersteht und begibt sich in die Vorhölle, um hier über die Teufel zu triumphiren, wie auf Erden über die Menschen, die sich seinem Erlösungswerke in den Weg stellten.

Noch einmal — in einer späteren Handlung des Stückes — treten die Ritter auf, um ihre Schuld von sich abzuwälzen. Sie benehmen sich aber jetzt ebenso feig und kriechend (den Pilatus reden sie „Herr König" an*), als zuvor prahlerisch und hochmüthig.

Auch der Hass gegen die Juden, die man gerade im 14. und 15. Jahrhundert nicht nur fanatisch verfolgte, sondern auch auf alle mögliche Weise zum Gegenstande des Gespöttes machte, zeigt sich in vielen Stücken und ruft oft mitten in dem ernstesten Inhalte komische — oder doch komisch sein sollende — Situationen hervor. So ahmte man z. B. den Gesang der Juden nach, was man übrigens dem Improvisationstalente überlassen zu haben scheint**).

§ 33.

Endlich wird das komische Element vertreten in den Teufelsscenen.

Schon im lateinischen „ludus de nativitate Domini" (§. 11) trat „Diabolus" auf, um die Hirten zu täuschen, dagegen kommt er in den uns bekannten älteren Passions- und Osterspielen nicht vor. Erst im Spiele vom „Leben

*) Dass sie Kaiphas „Herr Bischof" nennen, zeigt von der ungemeinen Naivität dieser Spiele, der es auf einen Anachronismus mehr oder weniger nicht ankam.

**) Nur die Anfangsworte des Gesanges stehen zuweilen in den Texten z. B.: „Gamahu formatum etc." oder „Pater noster bigenbicz etc."

Jesu" (§. 18) machen wir wieder seine Bekanntschaft, und zwar bei der Höllenfahrt, welche indessen — denn das Stück hatte viel darzustellen und konnte sich nirgends länger aufhalten — nur ganz kurz behandelt ist *).

Wie sämmtliche Scenen des letzteren Spieles, so finden wir in den Passions- und Osterspielen des 15. Jahrhunderts auch die Verhandlungen des Herrn in der Vorhölle ausführlicher.

Bei den folgenden Betrachtungen und Analysen dienen uns zur Quelle:

a. Das Alsfelder Passionsspiel.
b. Das Frankfurter „ „
c. Das Donaueschinger „
d. Das Innsbrucker Osterspiel und namentlich
e. Das Redentyner Osterspiel.

In der Erweiterung der zu einer vollständigen

---

*) Zur Vergleichung mit dem Nachfolgenden geben wir den Inhalt dieser Scene kurz an: Nachdem Christus das Grab verlassen hat, begibt er sich, das Kreuz in der Hand, zur Vorhölle, singt: tollite portans und spricht:

„Ir hellen vursten dunt of die dur,
und gebent mir meine knehte hervor!"

worauf Lucifer singt: Quis est iste rex gloriae?
und spricht:

„Wer ist der, der so bozet
und an die dore stozet?
Ich bin gewesen uf dusent jar
in dirre helle vürste vorwar,
daz ich gehorte keinen stoz
an dise dore so rechte groz."

Nach einem kurzen Zwiegespräche des Engels, welcher Christum begleitet, mit dem Höllenfürsten öffnet letzterer. Christus tritt ein, befreit zuerst den Adam und führt ihn in das Paradies, nebst den anderen erlösten Seelen, welche, dort angekommen, ein dreimaliges Sanctus singen.

epischen Behandlung des vorliegenden geschichtlichen Stoffes durchaus nöthigen Höllenfahrtsscenen liegt nun an und für sich um so weniger etwas Komisches, als gerade die Höllenfahrt zu den ernstesten Theilen des grossen Erlösungsdramas gehört. Auch ist ihre Stellung im System des geistlichen Spieles meistens eine so tief durchdachte und in den Gang der Handlung so eng verwebte, dass manchen derselben mit Weglassung der Teufelsscenen entweder der planvolle Zusammenhang oder der rechte Abschluss fehlen würde; denn wie die Auferstehung des Herrn anderwärts als ein Sieg über die menschliche Bosheit erscheint, so wird sie hier als ein Sieg über die höllischen Mächte dargestellt. Darum folgt auch in dem Redentyner Spiele die Höllenfahrt unmittelbar auf die Scene mit den Grabrittern, um diesen doppelten Sieg um so anschaulicher zu machen. Natürlich muss die Auferstehung vorhergegangen sein, denn ohne Leib konnte das geistliche Spiel Christum nicht vorführen *), aber dieselbe ist mit einer Rede des Engels und einer Gegenrede des Auferstehenden erledigt, und erst eine dritte Handlung hat den Tag der Auferstehung, an dem Christus den Seinen erscheint, ausführlicher zum Gegenstande.

Doch das Volk — wenn ihm auch die eigentliche Bedeutung dieser Scenen nicht unbekannt sein mochte — nahm an den Teufeln noch ein anderes Interesse. Auch sie gehörten mit in die Classe der Hanswurste; schon wegen ihrer grotesk-komischen Gestalt, ihrer grossen Hörner und langen Schwänze (vielleicht waren sie, wie auf den mittelalterlichen Bildern, auch noch in Schafs- oder Hunde-

*) „Niedergefahren zur Hölle, am dritten Tage wieder auferstanden von den Todten“ — so heisst es im apostolischen Glaubensbekenntniss. Wenn das geistliche Spiel meist die umgekehrte Folge hatte, so ist dieses also nur aus scenischen Gründen zu erklären.

felle gekleidet), sodann aber auch wegen ihrer absonderlichen Reden, denen wahrscheinlich auch die Geberden entsprachen, waren sie ihm stets willkommene Erscheinungen.

Diesem Interesse trugen die Bearbeiter der Spiele Rechnung, und so entstanden:

1) Einschaltungen in die Höllenfahrtsscenen, die weder mit der biblischen Lehre, noch mit der kirchlichen Tradition etwas zu schaffen haben, und denen daher auch die Hinweisung auf die Gesänge des Rituals fehlt.

2) Besondere Teufelsspiele, welche sich entweder

a) am Anfang des Spieles, oder
b) am Ende desselben

befinden.

Als auf das Vergnügen der Zuschauer berechnete Einschaltungen dürfen wir schon die Teufelstänze und Rundgesänge ansehen, mehr noch die Scene im Redentyner Stücke, wo Johannes der Täufer, mit einem „rugen felle" bekleidet, dem Erlöser aus der Vorhölle folgen will, aber von den Teufeln festgehalten wird. Es setzt gegenseitig heftige Worte, und Satan, der den Johannes am Kleide zurückzieht, lässt ihn erst dann los, als ihm mit Schlägen gedroht wird.

Als Christus die Auserwählten aus der Hölle entführt, versucht eine Seele, dem Teufel zu entschlüpfen. Dieser aber ertappt sie noch zur rechten Zeit und sagt (Innsbrucker Osterspiel):

„Neyn, neyn, du busser wicht,
du kumest mir von hynnen nicht."

Da ruft die Seele hinter Christus her:

„Awe, awe, awe
mir thon dye tufel alzo we

Jhesus lyber here
schal ich nicht mit dir von hynnen kere?"

Im Alsfelder Spiele entwischt die Seele wirklich. Adam, der den Zug schliesst, warnt sie noch, sich nicht fangen zu lassen, denn schon schleicht ihr der Teufel „Leisegang" nach, um sie zurückzuholen.

Das Innsbrucker Spiel aber geht jetzt in eine Satyre auf einzelne Berufsarten über, indem die einzelnen Seelen der Hölle dem Lucifer klagen, wie sie hierher gekommen sind, z. B.:

„Gnade herre Lucifer,
ich waz ein armer becker,
wie der teyk waz czue gruez,
ich brach da von eynen cloz
und warf en in dy klingen —" u. s. f.

Da man sich aber in den Höllenfahrtsscenen zwar kleine Abschweifungen erlauben, aber doch nicht allzu weit vom evangelischen Texte entfernen durfte, so erfand man das s. g. Teufelsspiel und machte dasselbe gleichsam zu einem Behälter für Satyren der mannigfachsten Art.

Aber zunächst die Frage: Welchen Zusammenhang haben die Teufelsspiele mit dem geistlichen Schauspiel? Denn als selbstständige Stücke treten sie nirgends auf. Der Zusammenhang ist der: Durch die Erlösung ist des Teufels Reich zwar in so fern zerstört, dass er den Bussfertigen und Gläubigen Nichts mehr anhaben kann, aber doch sind ihm die Ungläubigen und Unbussfertigen noch zugetheilt, und darum ist es, seit ihm Christus bei der Höllenfahrt eine grosse Anzahl von Seelen entführt hat, sein fortwährendes Streben, so viele Menschen als möglich zu verführen und diese für ihn so empfindliche Lücke wieder auszufüllen. Diese Bemühungen zeigen die Teufelsspiele, und in so fern bilden sie den Abschluss der Osterspiele, wie im Redentyner Stücke.

Aber auch als erste Handlung des Passionsspieles finden wir das Teufelsspiel (im Alsfelder Stücke); es zeigt alsdann zuvor den gefährlichsten Feind der Menschen, ehe es in den folgenden Handlungen ihren grössten Freund, ihren Erretter und Erlöser, vorführt. Darum erscheinen denn auch die Teufel daselbst, um Maria Magdalena zu verführen, die Repräsentantin der erlösungsbedürftigten Menschheit, (S. 76) und weichen erst bei der Predigt Christi, der ja (nach den Worten der Bibel) „sieben Teufel von ihr ausgetrieben" hatte, ehe sie seine Anhängerin werden konnte.

Wie es nun aber das Teufelsspiel fertig bringt, diesem Stoffe eine komische, genauer eine satyrische Seite abzugewinnen, möge die nun folgende Analyse der letzten Handlung des Redentyner Osterspieles zeigen:

Eine grosse Anzahl Teufel schleppen den Höllenfürsten Lucifer herbei und setzen ihn in ein hohles Fass (zum Zeichen, dass ihm so viele Seelen entschlüpft sind. Vergl. Fichard 3, 139 und Haupt's Zeitschrift III, 483. 493). In einem langen Monologe klagt Lucifer, dass Jesus der Hölle so grossen Schaden zugefügt, indem er die Seelen der Altväter aus derselben befreit habe. Mit Zähneknirschen erkennt er an, dass Jesus ist der „weldeghe got", und dass, während er die Altväter in „synes vader rike" gebracht habe, sie aus demselben für immer verstossen seien. Indem so der alte Hass und Neid gegen die Menschen aufs Neue in ihm erwacht, befiehlt er, dass sich sämmtliche Teufel „snelle van hennen heven" und durch ihre verführerischen Künste aus allen Landen Leute für die Hölle gewinnen sollen, und zwar gleichviel ob „leyen oder papen, herren, rittere oder knapen". Am meisten erwartet er von seinem geliebtesten Knechte Satanas, dem klügsten Teufel:

„Sathana, myn truwe knecht,
horstu wol, wat ik hebbe ghesecht?
Nu du de klukeste mank en bist,
so gif en al dyne list,

dat se to male dar na ryngen,
dat se jo wat tor kokene bringen."

Da aber Satan fürchtet, dass seinem lieben Herrn nicht Jedermann als Höllenbeute für die Höllenküche recht sein möge, so bittet er sich genauere Anweisung aus, worauf ihm Lucifer eine ganze Reihe von Ständen, als für die Hölle reif, aufzählt:

„Bringet den armen unt den riken,
und latet nummende van jw wiken,
den wokener unt ok den rower,
den velschener unt den molkentöwer,
den gokeler unt den kukenbecker,
den bruwer unt den multer
unt ok den kumulensulter,
den oltbuter unt den puler,
den sleper unt ok den ruler,
den gerver unt den braker
unt ok den rademaker,
den offermann, den koster,
dar to den kropelroster,
den leser und ok den schrywer,
den pluchholder, den waghendryver
unt de dar spelen myt den docken
unt den doren ere ghelt aflocken,
den ridder unt den haueman,
den enlat dy jo nicht entgan,
den schroder ok al myt deme smede,
de slutet al an ene kede,
de wikkere unt de bosen wiwe:
set to, dat numment na enblywe" *).

*) Im Innsbrucker Osterspiel, in welchem sich — wie oben bemerkt — gleichfalls diese Satyre auf die Stände vorfindet, wird Satan sogar aufgefordert, nach Avignon zu laufen, den Papst und den Cardinal,

Kaum sind die Teufel fort, so empfindet Lucifer Langeweile und schreit nach allen Weltgegenden, um die Teufel wieder zurückzubringen. Vergebens, sie hören nicht. Lucifer ruft so laut, dass er Kopfweh bekommt, endlich erscheint Satanas, der Liebling, der klügste Teufel, — beutelos; er hätte einen Wucherer beinahe gefangen, wenn ihn Lucifers Ruf nicht zurückgebracht hätte. Auch die übrigen Teufel sind nicht fern, aber sie fürchten sich, vor Lucifer zu erscheinen, weil sie ebenfalls nichts ausgerichtet haben. Satan holt sie herbei, Lucifer vergibt ihnen und sendet sie dann nach Lübeck, da seien schlechte Leute genug, für die Hölle überreif.

Eine neue Art von Satyre, der Hass und Brodneid der Seestädte untereinander ruft sie hervor. Lucifer ist wieder allein. Bald beruft er den Teufel Puck, welcher auch sofort erscheint und verkündet, dass die übrigen Teufel auf dem Wege zur Hölle seien und, mit Beute versehen, sogleich erscheinen würden. Als dies geschieht, befiehlt Lucifer, die Seelen ihm einzeln vorzuführen. Der Teufel Noytor bringt einen Bäcker, Tutevill einen Schuhmacher, Astaroth einen Schneider, Puck einen Wirth, Belsebuck einen Weber, Krumnase einen Fleischer, Belyal einen Krämer, Lykketappe einen Räuber. Jedesmal bringt zuerst der Teufel seine Anklage vor, Lucifer verhöhnt dann den Angekommenen, dieser bekennt seine Sünden, und Lucifer bestimmt zuletzt die Strafe.

---

den Patriarchen und den Legat zu holen. Auch Kaiser und Könige, Grafen und Fürsten seien gut. Ferner wird der Mönch mit der Platte und der Pfaffe mit der Kappe begehrt. Die satyrische Auflehnung gegen die Geistlichkeit war eben damals an der Tagesordnung. Ein französisches Mysterium stellt sogar den Fuchs dar, anfangs als Pfaffen, hernach als Bischof, dann als Erzbischof, endlich als Papst, dabei aber immer alte und junge Hühner verzehrend.

Ein Beispiel:

Krumnase:

„Here, du makest groten prank,
de tyd de wert dik alzo lank,
mochte ik hebben lenger bleven,
ik hadde de helle allene vul ghedreven,
nu bringhe ich nicht wen ene dy.

Lucifer:

Leve knecht, so nüghet my.

Jtem:

Tware my dreghet al myn wan,
du hest myt knakwerke umme gan,
ik kant by dyneme munde wol weten,
du hest vele colunen gheten.

Carnifex:

Truven here, dat hestu recht untraden,
ik konde wol komulen braden.
Wen ik de worste maken scholde,
dar dede ik in allent, wat ik wolde,
kolunen, lunghen unt met,
ik dede ok dar to nen vet,
wemme se scholde braden jo,
so druppeden se alze en olt scho:
wolde ik se over sulven eten,
so entwart dat vette nicht vorgheten.
Hadde ik wat veyle van ener su,
so rep ik jo den luden to:
kum her, kop van eneme jungen swine!
darumme mut ik nu liden pine!

Lucifer:

Myne knechte, nu wol hete,
nemet dessen droghenere

unt dessen sulte vot,
wente he emwart nu werlic gut.
Myt heter kolunen schole gy ene beslan,
wente he plach myt worsten umme to gan.
Steket ene an den swynes maghen,
dar ynne mach he voste plaghen."

Nur Funkeldun hat nichts gefangen und zieht sich desshalb Verweis und Strafe zu. Da plötzlich fällt es dem Höllenfürsten ein, dass ja sein Liebling Satanas nirgends im Kreise zu erblicken ist, und seine Zärtlichkeit artet in wahrhaft komische Besorgniss aus. Endlich erscheint Satan, einen Priester führend, mit dem er sich heftig herum zerrt. Lucifers Freude kennt keine Grenzen. Und wenn Satan auch mit leeren Händen käme, so wolle er doch vor Freude weinen. Als er den Pfaffen sieht, ist er ganz verwundert:

„Ach wa mochte em dat schen?
laten sik de papen nur tor helle teen?"

Aber bald wird's ihm unheimlich in der Nähe des Pfaffen, und er befiehlt:

„Stat eyn cleyne bet by siden,
ik enmach den papen so na nicht liden."

Der Pfaffe disputirt nun so heftig mit Satan, dass es Lucifer ganz angst wird. Er meint, wenn der in die Hölle kommt, so müssen wir Teufel dieselbe verlassen, gegen den ist nicht aufzukommen. Darum macht er Satan die bittersten Vorwürfe, dass er als ein so kluger Teufel sich habe mit einem Pfaffen einlassen können. Schliesslich befiehlt er, denselben laufen zu lassen. Der Geistliche bannt den Teufel, der kluge Satan hat sich übertölpeln lassen*). Nachdem Lucifer die Teufel abermals ausge-

*) Auch in der Höllenfahrts-Scene desselben Stückes lernen wir Satan als „dummen Teufel" kennen. Er erzählt nämlich, dass er bei

schickt hat, besteigt der „Conclusor“ das Fass, um die Zuschauer zur Wachsamkeit zu ermahnen.

In dem Teufelsspiele, welches dem Alsfelder Stücke vorausgeht, wird gleichfalls die Ohnmacht des Teufels, das Erlösungswerk zu verhindern, verspottet. Am Anfang haben nämlich die Teufel ein langes Zwiegespräch über diesen Gegenstand. Aber obgleich Lucifer am Ende ausruft:

„Myr willen widder in die helle,
die armen sele siyden vnd qwellen“,

so muss er doch bald die Lobgesänge der der Erlösung entgegenharrenden Altväter vernehmen. Die Ankunft Christi vorherahnend, schreit er wüthend:

„Ach Sathan, nu riegel feste zu,
das uns keyn schade gesche nu!“

Umsonst, Christus sprengt später die Pforten der Hölle. Ebenso wird in dem Alsfelder Teufelsspiel der Hochmuth Lucifers verspottet. Als er es beklagt, dass er gegen Gott rebellirt, zieht er sich einen derben Verweis der übrigen Genossen zu, worauf er sich seiner Reue schämt und hochmüthig sagt, wenn die Engel leuchteten wie die Sonne, so

---

den Juden gewesen sei und sie verführt habe, einen Mann, der sich Gott genannt, zu tödten. Lucifer bezweifelt, dass Gott wirklich gestorben sei, aber Satan antwortet, er habe gesehen, wie der Mann den Todestrank genommen habe, er selbst habe den Speer in sein Herz getrieben, und darum könne er bei seiner krummen Nase schwören, dass er die Wahrheit gesagt. Als aber Lucifer fragt:

Satan, heft he den gest upgewen,
war is denne de sele bleven?“

bekennt Satan:

„Here, ik hebbe rant unde lopen,
nu scholdestu mi to unheile ropen,
dar medde hebbik se ab forloren!“

Auch im Friedberger Passionsspiele findet sich nach der Mitth. Weigands ein Gespräch zwischen Lucifer und Satan, der unter dem Kreuze des sterbenden Jesu Seele haben will. (Haupt VII. 545).

werde er noch viel herrlicher strahlen, nämlich wie eine „rostrige phanne“.

Beliebter noch, als in Deutschland, waren die Teufelsspiele in Frankreich. Hier kamen sie auch als selbstständige Spiele (déableries) vor, aber auch ausserdem durften die Teufel nie fehlen *).

§. 34.

Aber trotz so vieler sich vom Kirchentexte entfernender komischer Theile, ja trotz der dem heiligen Inhalte so sehr widersprechenden Zwischenspiele zeigt sich überall noch der Zusammenhang mit den ursprünglich kirchlichen Stücken. Nicht nur dass die Ueberschriften noch fortwährend lateinisch bleiben (nur das Donaueschinger Stück macht in dieser Beziehung eine Ausnahme), auch in den noch fortwährend eingelegten Kirchenliedern **) zeigt sich der Zusammenhang mit dem Cultus, sowie endlich darin, dass sich lateinische Kirchengesänge, die auch sonst im Ritus der Kirchenfeste eingeführt waren ***), — wenn auch immer seltener — noch vorfinden.

---

*) Die Redensart „le diable en quatre“ leiten Manche von den mystères her, bei denen wenigstens vier Teufel vorkommen mussten.

**) So das alte Pfingstlied: „Nu bite wir den heiligen Geist“, das Osterlied: „Christ ist erstanden“ und die Gesänge: „Christ, du bist milde unde guot“ und „Nu ist die werlt alle zuo gote vil vro.“

***) Ueberall singen die Engel vor den Pforten der Vorhölle:

Tollite portas principes vestras et portas aeternales et introibit.“

Und als Christus den Höllenfürsten bindet:

„Venite benedicti patris mei in regnum coelorum quod paratum et vobis.“

Die erlösten Altväter:

„Advenisti desiderabilis, quem exspectabamus in tenebris, ut educeres hac nocte vinculatos de claustris.“

Wurde auch der ursprüngliche Zweck der Erbauung nicht mehr immer festgehalten, so hatte man ihn jedoch noch keineswegs ganz aufgegeben, und desshalb darf z. B. im Alsfelder Spiele der Herold noch sagen:

„Got gebe das mer das spiel szo triben,
das mer got da midde erenn
vnd alle sunder vnd sunderyn sich bekerenn."

Darum trug man auch kein Bedenken, selbst die Sakramente noch auf die Bühne zu bringen, sowohl die Taufe*), als das Abendmahl.

Wie sehr es die Priester noch immer verstanden, diese Spiele zur Erreichung kirchlicher Zwecke zu benutzen, geht allein schon aus dem Umstande hervor, dass Christus nach der Auferstehung in priesterlichem Ornate erscheint. Offenbar wollte man hiermit dem Volke zeigen, dass das dreifache Amt Christi von ihm auf die Diener der Kirche vererbt sei.

---

*) „Johannes aspergat aquam super personam Jhesu."
(Frankfurter Dirigirrolle).

VI. Das geistliche Volksschauspiel gänzlich verwilderter Form.

§. 35.

Die grenzenlose und geradezu abschreckende Verwilderung, welche sich des französischen „mystère," wollte dasselbe überhaupt noch Darsteller und Zuschauer finden, schon frühe und jedenfalls noch in einer Zeit, in der man in Deutschland noch nicht weit über die Grenzen des streng Kirchlichen hinausgegangen war, bemächtigt hatte, konnte auf die Dauer nicht ohne Einfluss auf die fernere Entwickelung des deutschen geistlichen Dramas bleiben.

Die französischen „mystères" übertrafen an Frivolität Alles, was in des deutschen Literatur nur je die allerverkommensten Individuen geleistet haben.

Waren die Narren- und Eselsfeste Verhöhnungen des Cultus und des Priesterstandes, so wurden die Mysterien zuletzt geradezu Verhöhnungen Gottes und Christi. Fürwahr, Voltaire muss keines dieser Stücke gelesen haben, als er schrieb: „In den Mysterien steht kein Wort, was die Schamhaftigkeit und die Frömmigkeit beleidigen könnte *)". Wir wollen kein allzu grosses Gewicht darauf legen, welche entsetzliche Unwissenheit sich in den „mystères" breit

*) Siehe „Commentaire historique sur les Oeuvres de l'auteur de la Henriade", S. 112.

machte *), aber es empört jedes Gefühl, wenn man den Narren mit plumpen, ja unfläthigen Scherzen so oft auftreten sieht, als ein Märtyrer gegeiselt, oder wenn Christus gekreuzigt wird. Was aber soll man dazu sagen, dass man selbst Gott Vater als Betrunkenen darstellte, oder dass man besondere Marienmysterien hatte, so unzüchtiger Natur, dass wir uns nicht einmal erlauben dürfen, den Inhalt auch nur mit einem Worte zu berühren.

Von deutschen Stücken, gänzlich verwilderter Art — so viele es derselben wohl auch gegeben haben mag — ist nur eines, das Osterspiel erhalten, welches Hoffmann von Fallersleben (Fundgruben II, 296), einer Wiener Handschrift des Jahres 1472 entnommen hat, und dessen Bearbeiter nach Hoffmanns Untersuchung wohl ein Böhme oder ein Schlesier war. Das Stück ist fast von Anfang bis zu Ende in burleskem Tone abgefasst. Scenen, welche das deutsche Gemüth sich sträubte, in diesem Tone aufzuführen, — z. B. die Auferstehung Christi — sind daher ganz kurz behandelt, überhaupt ist die epische Vollständigkeit aufgegeben. Dagegen sind der humoristischen Behandlung fähige Stellen, wie das Gespräch der Grabritter oder der Juden mit Pilatus weit ausgesponnen, ebenso die Höllenfahrt und die Scenen zwischen dem Marktschreier und den Frauen. Von einem liturgischen Grunde ist nirgends mehr eine Spur. Der Präcursor unterlässt es daher auch von dem religiösen Zwecke des Spiels zu sprechen, vielmehr beginnt er seinen Prolog mit folgenden humoristischen Versen:

„Hüt und tret mir aus dem wege,
dass ich meine sache vorlege;

---

*) Wir erfahren z. B. in einem solchen mystère, dass Judas den Sohn des Königs Ischarioth tödet, seinen Vater erschlägt, seine Mutter heirathet und endlich närrisch wird. Muhamed ist ein Zeitgenosse Christi u. s. w.

wer sein sache nicht vorlegen kan,
der nimt ofte schaden daran.

— — — — — — —

Nu horet zu alle geleich,
beide arm und reich.
Horet zu alle gemeine
beide gross und kleine;
ir jungen und ir alde,
Horet zu also balde,
und ir alten vlattertaschen,
ir kunnet vil smetzen und waschen,
und wo man icht wil beginnen,
da wolt ir euch auch zudringen.
Wir wellen haben ein osterspil,
das ist vrolich und kost nicht vil
wie got ist erstanden
von des todes banden;
und wer unser darumbe spott,
es sei Kunze, Heinrich oder Ott,
Hensel oder Eckebart,
oder Nitsche mit dem grossen bart u. s. w."

Und so wird in dem ganzen Auferstehungsspiele fast kein ernstes Wort gesprochen. Ja man sieht es vielen Stellen an, welche Mühe man sich gegeben, um der Sache eine humoristische Seite abzugewinnen. Die Juden gehen nicht zu Pilatus, sie tanzen zu ihm und singen dabei jüdisch, und ebenso erreichen die Ritter singend und tanzend das heilige Grab. Mit besonderem Behagen weilt das Stück bei dem Zank der Grabritter mit den Juden. Hier kommt es zum Dreinschlagen mit den Schwertern, der possenhaften Inprovisation sind somit keine Schranken mehr gesetzt. Ja selbst die Erscheinung Christi am Ostermorgen ist humoristisch behandelt. Christus schilt die Frauen, dass sie sich so frühe schon im Garten herum-

treiben, er hat keine Zeit, sich jetzt mit ihnen zu unterhalten, denn er muss seinen Pastarnack bereiten, diesen in seinen Sack stopfen und dann zum Markte laufen, um sich Brod zu kaufen.

Als Petrus und Johannes zum Grabe wollen, wird zuvor eine Wette zwischen ihnen abgeschlossen.

Johannes: „Petre, ich wette mit dir umb ein pfert
ich laufe heurer schierer wenn vert.“

Petrus: „Johannes, ich wette mit dir umb ein ku,
ich laufe schierer wenn du.“

Da sie laufen, stolpern sie über die Waffen, welche die Grabeswächter liegen gelassen haben und schreien nun beide:

„Zetter uber ungelucke!
nu ist mir gebogen der rucke.
Ich welte des glaubens haben ein gut stucke.
Nu ist mir zubrocken der rucke.
Daruf ich welte vlien als ein wei:
nu sint mir beschint die knie.“

Johannes hilft Petro wieder auf:

„Wol uf, Peter, lieber geselle,
rutsche nur mit mir und hinke also snelle,
du vellest nider alzu hant
als eine alte leinwand — u. s. w.“

Wir können uns in keinem Falle denken, dass dieses Osterspiel von Geistlichen oder ehrsamen Bürgern gespielt wurde. Letztere waren natürlich die Zuschauer, die Darsteller wohl ausnahmslos fahrende Scholaren, Spielleute und Joculatoren.

Doch auch die zuschauende Theilnahme des Volkes sollte allmählich erkalten. Der Ernst christlicher Gesinnung und christlichen Lebens im deutschen Volke war eben selbst in den Zeiten, welche der grossen Kirchenreformation vorangingen, nicht in dem Masse dahingeschwunden, dass es

der Umwandlung des geistlichen Schauspiels in ein geistliches Possenspiel mit Behagen hätte zusehen können. Man wird freilich fragen: Wie konnte aber alsdann überhaupt die einst so heilige Muse so sehr verwildern? Wir werden in dem letzten Abschnitt dieser Schrift (VIII.) diese Erscheinung im Zusammenhange mit der culturhistorischen Entwickelung des deutschen Lebens zu erklären versuchen, nachdem wir zuvor noch eine Abart des geistlichen Schauspiels betrachtet haben.

VII. Geistliche Schauspiele, welche ihren Stoff aus der Sage schöpfen.

§ 36.

Bereits im 12. Jahrhundert, noch ehe die dramatischen Darstellungen der heiligen Geschichte volksthümlich geworden waren, erblickten wir ein merkwürdiges Hereinziehen politischer Ideen in den kirchlichen Inhalt. Im „ludus de adventu et interitu Antichristi" (§ 12.) ist als Repräsentant des rebellischen, dem deutschen Kaiser, als dem Schirmherrn der Kirche, die Huldigung verweigernden Herrschers wohl nicht ohne Grund der „übermüthige Frankenkönig" aufgeführt. Als sich später das von der Kirche zurückgedrängte weltliche Schauspiel wieder selbständig zu regen begann, überliessen ihm die Geistlichen, die wohl Vieles, aber doch nicht Alles in den Dienst der Kirche ziehen konnten, willig dieses Feld. Dagegen verschmähte man es in der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht, **die Herrlichkeit der Kirche an den Schicksalen einzelner Persönlichkeiten zu zeigen.**

Eine bedeutsame Entwicklungsstufe! Denn während unser modernes Drama ganz und gar von dem Antheil des Zuschauers an der Individualität beherrscht wird und demnach Darstellung von Leidenschaften und Charakteren ihr Hauptzweck ist, hatte das geistliche Schauspiel immer nur grosse Begebenheiten, einen Abschnitt aus der Entwicklungsgeschichte der

Menschheit zur Anschauung gebracht und sich um psychologische Motivirungen, charakteristische Seelengemälde, mit einem Worte um den **Menschen** nicht bekümmert. Einen schwachen Anfang der Individualisirung erkennen wir jedoch in einem, einer Handschrift des 15. Jahrhunderts entnommenen, kleinen Drama, welches unter dem Titel „Spiegelbuch“ die Bekehrungsgeschichte eines Sünders enthält*), vor Allem aber in zwei der deutschen Volkssage entnommenen Spielen, welche trotz ihres weltlichen Stoffes ganz im Sinne des geistlichen Schauspiels geschrieben sind, den epischen Charakter mit ihm gemein haben und durch dieselben scenischen Mittel zu wirken suchen, weshalb wir ihnen in dieser Schrift eine Stelle geben zu müssen glaubten.

§ 37.

Das erste der hierhergehörigen Stücke ist das berühmte Spiel von der Päpstin Johanna. In jener Zeit, welche von unserer mittelalterlichen Dramatik fast nichts wusste, war es allein gekannt und gepriesen. Sein vollständiger Titel lautet: „Apotheosis Johannis VIII pontificis romani. Ein schön spiel von fraw Jutten, welche babst zu Rhom gewesen und aus ihsem bäbstlichen scrinio pectoris auff dem stuel zu Rhom ein kindlein zeuget. Vor 80 jharen gemacht und geschrieben, jetzt aber neulich funden und aus ursachen in der vorrede vermeldet in druck gegeben.“

Der Verfasser, den wir also ausnahmsweise hier erfahren, ist der Messpfaffe Theodorich Schernberk zu Mühlhausen, der erste Herausgeber heisst Hieronymus Tilesius (geb. 1531 zu Hirschberg, seit 1557 Pfarrer zu

*) S. Aufsess, Anzeiger I, 169.

Mühlhausen, woselbst er am 17. Sept. 1566 starb). Das Stück ist nach der Angabe des Herausgebers im Jahre 1480 in einer Reichsstadt (welcher?) geschrieben. Es ist das einzige, durch den Druck auf uns gekommene geistliche Schauspiel und überhaupt das älteste gedruckte Drama der deutschen Literatur*). Gegenstand desselben ist die Sage von der Päpstin Johanna oder Jutha**). Sie hätte einen vortrefflichen Stoff zu einer satyrischen Fastnachtsposse gegeben. Die folgende Analyse wird zeigen, dass man sie in durchaus ernster Weise behandelte.

Die psychologische Motivirung der Handlungen der Heldin ist hier sehr gelungen. Der ehrgeizige Trieb und die selbstgewählte Schande als Sühne des ersteren werden gegenüber gestellt.

* * *

Luciper beruft eine grosse Generalversammlung des ganzen höllischen Gesindes. Es erscheinen Unversün, Sathanas, Spiegelglanz, Federwisch, Nottir, Krenzelin und Lillis, des Teufels Grossmutter. Nach einem wilden Rundgesange sämmtlicher Teufel***) gebietet Luciper, eine

---

*) Das Orginal ist selten geworden. Abdrücke finden sich in Gottscheds nöthigem Vorrath II, 81—138 und in Kellers Fastnachtsspielen des 15. Jahrh. II, 900 (Bibliothek des lit. Vereins zu Stuttgart XXIX).

**) Döllinger („Sagen des Papstthums".) hat aufs überzeugendste die Erzählung ihres geschichtlichen Charakters entkleidet.

***) „Luciper in deinem throne,
Rimo, Rimo, Rimo:
Warstu ein engel schone,
Rimo, Rimo, Rimo:
Nu bistu ein teufel greulich
Rimo, Rimo, Rimo."

(Derselbe Rundgesang kommt auch im Alsfelder Spiele vor.)

schöne Jungfrau aus England, Namens Jutha, welche im Begriffe ist, in Begleitung eines Schreibers (jungen Geistlichen) in männlicher Verkleidung und unter dem Namen „Johannes von Engellant“ auf die hohe Schule nach Paris zu gehen, für die Hölle zu gewinnen. Zwei Teufel, Satan und Spiegelglanz, übernehmen diese Aufgabe. Nachdem sie sich den Segen (!) Lucipers erbeten und denselben erhalten haben*), gehen sie ans Werk. Mit leichter Mühe gelingt es ihnen, die Bedenken der Frau Jutha zu verscheuchen und sie in ihrem Vorhaben zu bestärken. Sie gehen darauf in die Hölle zurück, wo ihnen Luciper zum Dank grossen Lohn verheisst**). Jutha aber begibt sich mit ihrem Buhlen, welcher jetzt Clericus genannt wird, nach Paris d. h. sie gehen auf eine andere Seite der Bühne, woselbst sie einen Magister finden, der sie „in künstlicher lahr“ klug und weise zu machen verspricht. Das Studium geht rasch von Statten. Der Magister gibt ihnen ein Buch, „unter des singet man etwas,“ dann spricht Frau Jutha zum Magister:

„Meister hoch und wolgethan,
wir können die buch alle gar schon.“

Jutha und der Clericus werden nun Doctores, ziehen vereint nach Rom, wo sie dem Papste Basilius vorgestellt und wegen ihrer grossen Gelehrsamkeit auch bald zu Car-

---

*) „Olleid molleid prapil crapil morad,
sorut lichat michat merum serum rophat!
Das sind alles verborgene wort,
die ihr nie von mir habt gehort.
Damit sei uber euch mein frid geleit!
Nu fart hin und seit gemeit!“

**) „Eine fewriche krone,
Die ist gar wol geflochten und behangen
Mit nottern und mit schlangen.

dinälen ernannt werden. Darauf stirbt Basilius, der Cardinal Johannes von Engellant aber wird von dem Collegium zum Papste gewählt und feierlich gekrönt. Da führt ein römischer Rathsherr seinen Sohn, welcher vom Teufel besessen ist, vor den neuen Papst und bittet ihn, im Namen Gottes und des heiligen Nicolaus den Teufel auszutreiben. Aber der Papst fürchtet sich vor dem Teufel und bittet die Cardinäle, die Beschwörung vorzunehmen. Der Teufel Unversün — derselbe, welcher Frau Jutha verführt hat — will „dem Pfaffen" nicht weichen und ruft aus dem Leibe des Besessenen heraus,*) dass er nur dem Papste gehorchen werde.

So muss sich denn endlich „Babst Jutha" dazu verstehen, den Teufel auszutreiben. Unversün verlässt den Knaben, ruft aber laut und vor aller Welt:

„Nu höret zu, alle gleich,
die hie in den saal gesamlet sind!
der babst der tregt furwar ein kind.
er ist ein weib und nicht ein mann u. s. w."

Und ehe er zur Hölle zurückfährt, droht er noch der Päpstin:

„Kompst du aber wider in meine gewalt,
ich wil dirs vergelten hundertfalt
und wil dich setzen gar unsachte nieder,
und machst du dich noch so from und bieder."

Jetzt spielt das Stück im Himmel weiter**). Christus

---

*) Vielleicht verbarg sich die sprechende Person unter den weiten Kleidern des Besessenen; möglich auch, dass man hier die s. g. Bauchrednerkunst zu Hülfe nahm.

**) Aus der ganzen Anlage derselben geht hervor, dass es höchst wahrscheinlich auf der dreitheiligen, stockwerkweise errichteten Mysterien-Bühne (S. 107.) gespielt wurde. Die grössten Effecte konnten

der Herr beschliesst die Sünderin zu verderben, Maria aber bittet für sie, worauf Christus antwortet:

„Mutter eddel und reiche
dir ist wol wissentleiche,
was sie ubels hat gethan,
und wolde des noch nie abegahn,
sondern sie hat sich früe und spat
gehalten nach des teufels rath.
Des solte sie nu entgelten sehre.
Dieweil du aber durch deine mütterliche ehre
so sehre für sie bittend bist,
so sage ich zu dieser frist,
das sie deiner sol geniessen,
und wil meine gnade lassen zu ihr fliessen,
und wil ihr barmherzigkeit beweisen,
beide heimlich und leise.“

Der Engel Gabriel wird nun hernieder gesandt, um der Päpstin die Wahl zu stellen, ob sie ewiglich verdammt sein oder vor aller Welt grosse Schande erleben wolle. Sie wählt reuevoll das letztere, und Mors, der Tod, erhält daher von Christo den Auftrag, Frau Jutha in die andre Welt zu befördern. Da diese Person in früheren Mysterien — soweit uns dieselben vorliegen — nicht auftritt, so mögen zur Charakteristik derselben einige Stellen aus einer längeren,

---

gerade durch diese Einrichtung an einigen Stellen erzielt werden. Man denke sich z. B. folgende Bilder gleichzeitig:

a) Im unteren Stocke (der Hölle) eine Gruppe schadenfroher Teufel.

b) Im mittleren Stocke (der Erde) die schuldbewusste und mit Schmach überhäufte Päpstin, geflohen von den soeben noch zu ihrer Verherrlichung versammelten Cardinälen und dem Volke.

c) Im oberen Stocke (dem Himmel), in feierlicher Ruhe thronend, den Heiland, dessen Mutter und die Engel.

von ihr gehaltenen Rede, mit der sie sich zu ihrem Werke anschickt, hier folgen:*)

„Ich bin greulich und grausam.
Alles was mir je fürquam,
sei stark oder dicke,
wenn ich es recht erblicke,
ich geb ihm einen solchen schlag,
dass es ewiglich an mich gedenken mag.
— — — — — — — — —
Ich treibe solchen gespug,
darzu solchen ungefug
dass ihm die seele in dem leibe
nirgend mag gebleiben.
Ich kan ihm einen koll gekochen,
das ihm gnacken alle knochen,
auch geb ich ihm zu trinken bier von starkem
hopfe
das sich ihm verwenden die augen im kopfe.
Zuletzt kome ich ihm auf das herze,
da muss die seele leiden grosse schmerze,
bis das sie reumet dieselbige stadt
die sie lange besessen hat. u. s. w.“

Als Jutha das Schreckgespenst auf sich zuschreiten sieht, schickt sie ein heisses Gebet zum Erlöser und bittet ihn, sie zu begnadigen:

„Bedenke —
sagt sie in diesem Gebete —
lieber Herr Jesu Christ,
Bedenk heut uud zu aller frist,

---

*) Die angeführten Stellen beweisen wenigstens, dass der Tod der deutschen geistlichen Schauspiele nichts gemein hat mit dem griechischen blassen Jüngling mit umgekehrter Fackel. Er ist vielmehr ein wüthender Bramarbas, der wohl in abenteuerlicher Vermummung auftrat.

dass da gesündigt hat mancher man,
der doch deine huld wider gewan.
Adam brach das erste gebot,
das vergabst du ihm lieber gott!
Petrus hat die seligkeit mit dir,
der dich doch dreimal verleugnet gar schier.
Thomas war ein zweifeler:
dem vergabestu lieber herr!
Paulus, der that viel leid
zuvor in der christenheit,
und kam doch zu deinen gnaden,
on allen seinen schaden.
Mattheus, der vom zoll entran,
dem vergabestu, herr, one wahn.
Theophilus sich dem Teufel ergab:
du halfest ihm, herr, darab.
Maria Magdalena vieler sünde pflag,
die hat mit dir manchen guten tag.
Zacheus der was ungerecht:
der war dein wirt und dein knecht.
Longinus dich durch dein herze stach,
das es Maria ansach,
er hat gnade bei dir funden
all zu denselben stunden.
Der schecher, der mit dir am kreuze starb,
deine gnade er da erwarb;
das sind alles gewesen sündige man,
und doch nu die seligkeit von dir han.
Vergib mir auch die sünde mein,
barmherziger gott, durch die bittre marter dein,
und las mich, herr, nicht verderben
und in meinen sünden so kleglich sterben!“

Darauf antwortet der Tod:

„Was hilft dich dein grosses kallen?
du must doch mit mir wallen.

Und küntest du noch so wol bitten und flehen,
so muss doch mein will an dir ergehen.
— — — — — — — — —
Ich wil mich gar meisterlich zu dir schmücken,
und mit meinem stricke berücken
und wil mich an dir nicht sparen,
das glaub mir furware!"

In ihrer Angst ruft Frau Jutha die heilige Jungfrau an, und diese antwortet:

„Ich wil alle diesen tag
bitten für dich, was ich vermag.
Ich hoffe, du solt gnade finden
bei meinem lieben kinde,
dass er gnediglich sich erbarme,
uber dich sünderin arme."

Der Tod, der sich durch diese Wechselreden in seinem Geschäfte gehindert sieht, wird jetzt sehr zornig und versetzt Frau Jutha einen derben Schlag, worauf sie zur Erde fällt und ihr Kind gebiert.

„Babst Jutha stirbt in der geburt. Das volk leufft zu, hebt das kind auf und der teufel Unverün führet Babst Jutten Seel hin" *).

Es beginnt jetzt ein wirklicher Wetteifer der schwarzen Gesellen, die arme Päpstin zu martern, und man müsste in der That die Erfindungsgabe des frommen Stadtpfarrers bewundern, wüsste man nicht, dass die Teufelsspiele ihm in Erfindung höllischer Martern tüchtig vorgearbeitet hätten **).

Jutha wendet sich in dieser Noth an die heilige Jung-

*) In die Hölle.

**) Es kommen hier Stellen vor, die fast wörtlich aus anderen Stücken entnommen sind.

frau, die Teufel drohen ihr mit grösseren Qualen, wenn sie nicht von ihren Gebeten ablassen und Gott verleugnen wolle; aber sie bleibt standhaft.

Unterdessen berathschlagen die Cardinäle auf der Erde, wie sie die grossen Strafen, damit Gott um der Päpstin Jutha Sünde willen die Stadt Rom geplagt, abwenden mögen, und während die Teufel in der Hölle sich zu neuen Martern anschicken und die Päpstin immer inbrünstiger zu Maria betet, beginnt eine feierliche Procession.

(„Hie gehen die cardinel mit ihrem gesinde in der procession, mit kerzen und fahnen.")

Im Himmel aber vereinigt der h. Nicolaus seine Fürbitten mit denen der Mutter des Heilandes; doch dieser bleibt unbewegt*). Endlich und nachdem ihn Maria an alle die Schmerzen erinnert hat, die sie um seinetwillen erlitten, ist Christus erweicht. Er schickt den Erzengel Michael hinab in die Hölle, um Frau Jutha aus derselben zu befreien und in den Himmel einzuführen. Zwar widersetzen sich die Teufel der Entführung dieser köstlichen Beute; aber Michael schlägt sie mit dem Schwerte, und grollend beugen sie sich unter die höhere Macht.

Im Himmel angekommen, wird Frau Jutha von Christus mit den Worten empfangen:

„Bis wilkomen, du liebste tochter mein!
Du solt mit mir frölich sein
in meinem himelreiche.
— — — — — —

*) Wieder gleichzeitig drei effectvolle Bilder.

a) Im untern Raume die Teufel und die betende Päpstin.

b) im mittleren Raume die Procession mit Kerzen und Fahnen.

c) Im oberen Raume den in majestätischer Ruhe thronenden strengen Heiland, umgeben von Maria und St. Nicolaus die ihn vergebens zu erweichen suchen.

Und was du gethan hast in deinem leben,
das sol dir all sein vergeben,
wenn Maria, die liebe mutter mein,
hat dir gethan ihrer hülfe schein
mit dem heiligen Nicolao;
darumb soltu sein wolgemut und fro.
Du bist aus sorgen genesen
und solt mit mir in ewigen freuden wesen."

Mit einem Lobgesange der Päpstin Jutha nimmt das Stück seinen feierlichen Schluss.

* * *

Man sieht, der auch in den Osterspielen zu Tage tretende Hohn auf das Sittenverderbniss der Geistlichkeit spielt in diesem Schauspiele eine grosse Rolle, und so erhält die lange gehegte Ansicht, welcher schon Gottsched entgegentrat, dass nämlich dasselbe erst im 16. Jahrhundert von einem Protestanten verfasst und dann auf das Jahr 1480 zurückdatirt sei, allerdings einigen Schein der Berechtigung. Allein dem widerspricht nicht nur die durchweg ernste Haltung, sondern es geht auch aus der ungeheuchelten Marienverehrung, die viele Stellen auszeichnet, namentlich aber aus dem Schlusse deutlich hervor, dass es auf eine Verherrlichung der Jungfrau Maria abgesehen ist, deren Macht der Fürbitte auch im 15. Jahrhundert schon bezweifelt wurde. Der Glaubensstreit im Reformationszeitalter mag dann die Veranlassung gewesen sein, das Stück aufs Neue als satyrische Waffe gegen das Papstthum bekannt zu machen, als welche es dann auch noch lange Zeit seine Dienste that.

§. 38.

Ein nicht geringeres psychologisches Interesse bietet dasjenige Drama, welches wir als Bezeichnung des letzten Aufschwungs des mittelalterlichen geistlichen Schauspiels schliesslich noch zu betrachten haben.

Zu Grunde liegt die ursprünglich orientalische, zuerst von einem gewissen Eutychianos in griechischer Sprache geschriebene, dann von Paulus, Diakon zu Neapel, ins Lateinische übersetzte, so nach Deutschland verpflanzte und schon zu Anfang des 12. Jahrhunderts von Hartmann (dem Sohne der Ava, gest. 1114 als Prior des Klosters Lambrecht) erzählte Sage vom Theophilus, der sich dem Teufel verschrieb, doch endlich durch die Fürbitte der h. Jungfrau erlöst ward. Während des ganzen Mittelalters und noch später in der Reformationszeit wurde dieser Stoff von epischen Dichtern behandelt*); in dramatischer Gestaltung erblicken wir ihn zuerst in drei nur wenig von einander abweichenden Stücken aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, sämmtlich niederdeutschen Ursprungs:

1) „Theophilus, niederdeutsches Schauspiel, aus einer Trierer Handschrift, herausgegeben von Hoffmann von Fallersleben“.
2) „Theophilus, niederdeutsches Schauspiel, in zwei Fortsetzungen einer Stockholmer und einer Helmstädter Hs. von Hoffmann von Fallersleben.“
3) „Theophilus, der Faust des Mittelalters, Schauspiel aus dem 14. Jahrhundert (?)“, erläutert und herausgegeben von Ludwig Ettmüller.

*) Vergl. Gödecke, Deutsche Dichtung im Mittelalter, 141—144, sowie auch die Vorrede zu der Ettmüller'schen Ausgabe des Dramas.

(Mit einer Einleitung und sprachlichen Anmerkungen.*)

Die gemeinsame ältere Quelle aller drei Handschriften ist bis jetzt noch nicht aufgefunden. Die beiden ersteren Bearbeitungen unterscheiden sich von der letzteren fast nur darin, dass sie die Jugendgeschichte des Helden voranschicken, die Stockholmer ganz kurz, die Trierer mit grösserer Ausführlichkeit. Wir geben in Nachfolgendem eine Analyse des Helmstädter Stückes.

Die Bühne ist auch hier der dreigetheilte Raum: links die Hölle, mitten eine Kirche, rechts die Strasse, in welcher Theophilus mit dem Teufel zusammentrifft.

„Ik bin genant Theophilus,
mîn klage kundige ik alsus."

Mit diesen Worten führt sich der Held des Stückes selbst ein. Er wirft einen Rückblick auf sein früheres Leben. Als kluger Mann hat er Ruhm und Ehre genossen, die „Pfaffheit" gut verstanden und dabei doch auch ein lustiges Leben geführt. Zum Bischof erwählt, ist ihm aber später sein Amt von einem Anderen entrissen worden. Das kränkt ihn bitter, er hat keine fröhliche Stunde mehr, das Dasein ist ihm unerträglich. Da fällt ihm ein, dass wenn er sich dem Teufel ergäbe, ihn dieser zu einem so reichen Manne machen könne, dass es ihm möglich werde, allen seinen Widersachern zu widerstehen. Feierlich beschwörend ruft er:

„Ik biede dî, Satanâs,
bi dem gode, de lôf un gras
un alle dink gescapen hât,
deme himel un erde tô bode stât:

---

*) Zuerst mitgetheilt von Bruns in dessen „alt-plattdeutschen Gedichten." (S. 289—330).

ik beswere dî bî dem falle,
den de dûfel dêden alle,
dû un dîne genôten,
do gî fan dem himele worden gestôten;
ik beswere dî bî dem jungesten dage,
swenne got dôt sô grôte klage
over alle sîne undersâten,
dat du komest fel drâde up deser strâten
unde antwordes hîr mî
alles des ik frâge dî."

Satan hat den Ruf gehört, er verlässt die Hölle, tritt Theophilus auf der Strasse in den Weg und fragt ihn, was er wolle. Hast du Silber und Gold? ruft ihm jener zu, so gib es her, ich gebe dir dafür das theuerste, was ich habe, meine eigene Seele, die nach Gottes Bilde geschaffen ist. Willst du die, so lass uns den Weinkauf halten. Satan ist den Handel zufrieden; um aber sicher zu gehen, bittet er sich von Theophilus eine ordentliche Urkunde darüber aus. In einem längeren Dialog streiten beide über die bei der Verschreibung zu beobachtenden Förmlichkeiten. Endlich ist Theophilus Alles zufrieden. Ehe er aber die Urkunde unterzeichnet, soll er zuvor dem Teufel schwören, dass er entsage Gott, der Maria, allen guten Leuten auf Erden und allen Dingen, die man in der Kirche singe, spreche, denke und lese. Theophilus ist auch hierzu bereit, **nur der Maria will er nicht entsagen.** Entsetzt, bittet der Teufel, ihn diesen Namen nicht wieder hören zu lassen. Behältst du sie auch ganz allein, sagt er, so vermag dir die Hölle nicht zu schaden. Da bequemt sich Theophilus — freilich mit grossem Widerstreben — auch hierzu, er tritt drei Schritte vom Teufel zurück und spricht:

„Ik forsake godes gar
un sîner môder, diene gebar!"

Dann schreibt er die Urkunde, befestigt das Siegel daran und überreicht sie dem Satan. Dieser sagt zu den Zuschauern:

„Ik hebbe hîr ên gôt pant!
ik wil en fôren nû enweck
over brugge un over stech
dat he en halde an den dach,
dat he uns mutte werden mach.“

Mit diesen Worten begibt er sich in die Hölle, überreicht dem Höllenfürsten Lucifer den Brief, kommt aber sogleich wieder zurück, um Theophilus schöne Kleider, Gold und Silber zu bringen. Dieser legt die Kleider an, nimmt die Schätze in Empfang und freut sich über die lustige Zeit, die nun für ihn beginnen wird. — Der Teufel ist in die Hölle zurückgekehrt, Theophilus aber (das Stück überspringt einen längeren Zeitraum) begibt sich auf die mittlere Bühne, die Kirche. Hier kniet er vor dem Altare, auf welchem Maria mit dem Jesuskinde im Arm zu sehen ist. Nach einem kurzen Gebete, in welchem er seine Reue und sein Leid über sein vergangenes Leben bekennt, wirft er sich auf sein Angesicht und bleibt während der ganzen folgenden Scene so liegen. Man hört Glockenklang, die Kirche füllt sich mit Andächtigen. Nach dem Gesang der Gemeinde betritt der „Pfaffe“ die Kanzel, grüsst, verliest den Text: vidit Jesus hominem sedentem in telonio etc., dann hält er eine lange Predigt. Nachdem er an mehreren alt- und neutestamentlichen Beispielen gezeigt hat, wie Gott jederzeit den reuigen Sünder wieder in Gnaden aufgenommen habe, straft er den „mit sehenden Augen blinden“ Zweifler und ermahnt zur Hingabe an Christum und dessen Mutter. Nach beendigter Predigt verlässt der Pfaffe die Kanzel, die Gemeinde singt abermals, und hieran schliesst sich, was sonst noch nach dem Ritual folgt; dann gehen die Leute aus der Kirche. Nur Theophilus bleibt in der-

selben zurück, richtet sich auf, verbleibt aber knieend. Nach einer Weile beginnt er:

„O wê ik fil unklok man,
mîn ôgen lâtet mî bîster gân;
dat ik bin sô sêre dum,
des is mîn munt worden stum.
Ik bin alsô ên dumme gôk,
mîn ôren sint mi worden dôf:
dat wil mî lange dôren,
dat ik ne kan godes wort nicht hôren."

Im weiteren Verlauf seiner Rede klagt er, dass seine Sünden so gross seien, dass Verzeihung unmöglich, denn er habe Gott und allen seinen Heiligen abgeschworen. Aber dennoch zieht es ihn zu dem Marienbilde hin, er erhebt seine Hände und sendet ein Gebet empor zu der „edlen Kaiserin", welche ist „aller sunder ên tôforlat" und „aller sâlden ên scrîn." Ich bin vom Wege abgekommen, seufzt er, so sei mir Brücke und Steg. Wer zu dir kommt, der wird dem Teufel abgenommen.

„Frouwe, sprek dîn sâlege wort
dat is for alle dink gehôrt,
wente dîn kint Jêsus Krist
wil dî twîden, swes du biddende bist."

Da tritt Maria von dem Altare herunter, setzt ihr Kind ab und fragt nach der Ursache seines Herzeleides, und wer sein Helfer sein solle? Das sollst du sein, viel liebe Kaiserin! antwortet Theophilus; aber Maria hält ihm vor, wie er ja allem himmlischen Gesinde entsagt habe. Ach du edle Rose von Jericho! fährt Theophilus fort, versage mir deinen Trost nicht und bitte für mich bei deinem lieben Kinde. Maria ist erweicht, sie wendet sich zu dem auf dem Altare sitzenden Heiland, ihrem Kinde und ihrem Herrn, und bittet um die Gunst, den Kummer dieses be-

trübten Sünders stillen zu dürfen. Der Heiland schweigt stille.

„Fil lêve kint, wes swîgest dû?
antworde dîner môder nû!"

So beginnt Maria von Neuem und bittet nun dringender („du hefst mî lêf unde ik ôk dî!") um Gnade.

Aber der Heiland bleibt unbewegt. Maria erinnert ihn an all die Bitterkeit, die sie um seinetwillen gelitten habe (S. 156), worauf Christus antwortet:

„Marjâ, lêve môder mîn,
stant up un lât dîn bidden sîn;
ik gevene dî an dîne hant,
kanstu eme scicken sîn pant."

Freudig kehrt nun Maria zu Theophilus zurück und verkündet ihm, dass der Heiland ihr erlaubt habe, seine Seele von des Teufels Banden zu erlösen. Theophilus aber kann nicht fröhlich sein, so lange der Teufel noch die Urkunde in Händen hat. Da berührt ihn Maria, und er entschläft an den Stufen des Altars. Dann wendet sie sich in befehlendem Tone an Satanas:

„Ik biede dî Satanâs,
du unrêne tsage unde dwâs,
dat du scêre komest hîr fore
fan neden ût der hellen dore.
Thêôphilô sunt de sunde forgeven,
he scal êwichlîken mit mi leven;
he is mî befolen tô bewaren,
du scalt fan eme faren
unde halen mî den brêf,
dar umme ik dî tô mî rêp."

Satan erscheint, weigert sich aber den Brief herauszugeben. Maria gebietet ihm dieses in strengen Worten, worauf der Teufel sich in die Hölle begibt, mehreremale in derselben auf und abläuft, dann zurückkehrt und sagt, er

habe den Brief nicht finden können. Auch Lucifer, sein Herr, könne sich dieser Sache nicht erinnern. Zornig befiehlt ihm Maria wiederholt, den Brief herbei zu schaffen und sagt ihm auch, dass er hinter Lucifers Rücken verborgen liege. Satan begibt sich zum zweiten Male in die Hölle, hält eine Klagrede vor den Ohren seines Herrn, der in diesem Stücke als stumme Person dasitzt, und nimmt den Brief hinter dessen Rücken hinweg. Nachdem er denselben der Maria überreicht, wendet er sich, bevor er die Kirche für immer verlässt, an die Zuschauer. An ihnen will er den Verlust des Theophilus rächen — ruft er ihnen zu — falls er den Einen oder Andern in die Hölle bekomme. Er will sie so führen, dass sie ihre Nase wohl hüten mögen. Maria aber ruft dem noch immer schlafenden Theophilus zu:

„Nû scalle, Theophilê!
Du hefst drî dage unde mê
an fil grôtem dwange wesen:
du bist aller sorge genesen!“

Mit diesen Worten legt sie ihm den Brief auf die Brust. Dann nimmt sie ihr Kind, kehrt an die frühere Stelle zurück und erscheint wieder als Statue. Das Stück schliesst mit einer Lobrede des Geretteten auf die gnadenreiche und mächtige Fürsprecherin. Dass es gleich dem vorigen den Zweck hat, die Marienverehrung zu empfehlen, bedarf kaum der Erwähnung.

§. 39.

Indem das geistliche Schauspiel so mehr und mehr einen tendentiösen Charakter annahm, folgte es nur der allgemeinen Richtung, welche die deutsche Literatur überhaupt gegen das Ende des 15. Jahrhunderts eingeschlagen hatte.

Galt es aber nicht mehr um die biblischen Stoffe als solche, und dienten dieselben forthin nur noch gleichsam als Hintergrund, auf welchem sich die Bewegungen und Meinungskämpfe der Zeit abspiegeln sollten, so konnte es nicht fehlen, dass das deutsche Schauspiel — das geistliche sowohl, als das weltliche — endlich ganz in den Dienst des oppositionellen Zeitgeistes trat. Auf der einmal betretenen Bahn der Individualisirung der auftretenden Persönlichkeiten (§. 36) musste nun rüstig weiter geschritten werden, und so war mit dem geistlichen Schauspiel schon längst eine vollständige innere Umwandlung geschehen, ehe man daran dachte, die äusseren Formen gleichfalls umzugegestalten.

Die Bemühungen der Gelehrten, welche mit vielem Fleisse römische Dramatiker übersetzten, der ungemeine Beifall, welcher den in den Gelehrtenschulen üblichen Aufführungen lateinischer Komödien zu Theil ward, alles dieses bewirkte, dass die Formen des griechischen und römischen Theaters auch bei den deutschen Spielen immer üblicher wurden, dass man die Stücke in Akte und Scenen eintheilte, dass ein Ab- und Zugang der Personen stattfand, dass man sich in Raum, Zeit und Handlung mehr beschränkte u. dgl.

Hatte man früher hauptsächlich neutestamentliche Stoffe mit Vorliebe behandelt, so benutzte man im Reformationszeitalter und zum Theil auch noch in der folgenden Periode vorzugsweise das alte Testament, namentlich die Geschichte der Erzväter, des Tobias und der Susanna.

Je entlegener die Stoffe waren, desto offener wurden die tendentiösen Zwecke verfolgt, jedenfalls lag stets irgend eine didaktische Absicht zu Grunde.

Am eifrigsten wurde diese Gattung im protestantischen Norden gepflegt, wo die Polemik gegen die kirchlichen Verhältnisse oft eine grosse Bitterkeit annahm.

Wir haben aber dem Drama der Reformationszeit — als ausserhalb der Grenzen dieser Schrift liegend — nicht zu folgen, ebensowenig den vereinzelten Leistungen alten Schlags im katholischen Süden.

Was uns von solchen bekannt ist, trägt zumeist den Stempel der abschreckendsten Verwilderung. Aber auch die wenigen erfreulichen Erscheinungen dieser Art stehen ausser allem Zusammenhange mit der Entwicklungsgeschichte des deutschen Dramas.

VIII. Culturhistorische Bedeutung der geistlichen Schauspiele des Mittelalters.

§. 40.

Wenn es wahr ist, dass wir in jedem Gebilde der Kunst im sichtbaren Zeichen der Ahnung eines unsichtbaren und unendlichen Lebens begegnen, und dass ein Kunstwerk um so vollkommener ist, als Leib, Seele und Geist gleichmässig von demselben angesprochen werden, so kann nichts so mächtig und so ergreifend auf den Menschen wirken, als die lebendige und sichtbare Erscheinung der höchsten Liebe.

Der Gottmensch Jesus Christus, in welchem diese allumfassende Liebe auf Erden erschienen ist, wird daher für immer das höchste Ziel für alle Kunst sein und bleiben. Die dramatische Poesie im Besonderen kann ihre höchste Aufgabe, „die Erzeugung des Gefühls der Nichtigkeit und der Begrenzung alles Endlichen durch die in der menschlichen Natur begründete Forderung des Unendlichen“, nicht vollkommener erreichen, als indem sie im Bunde mit der mimischen Kunst eine lebendige Anschauung der fleischgewordenen göttlichen Liebe gewährt. Das grosse Erlösungsdrama, welches auf Golgatha seinen tragischen Höhepunkt erreichte, ist, wie das grösste Ereigniss der Weltgeschichte, so auch der höchste dramatische Gegenstand, den die Welt kennt.

Was der griechische Philosoph als den Zweck der Tragödie bezeichnet, die Seele durch Mitleid und Furcht von den Leidenschaften zu reinigen, das lässt sich nicht vollkommener erreichen, als durch die Betrachtung des Lebens und Wirkens des göttlichen Heilandes. In der Geschichte des Erlösers erblicken wir, ebenso wie in der Tragödie der Griechen, einen gewaltigen Kampf des Endlichen mit dem Unendlichen; aber dieser Kampf ist hier nicht ein trostloses Ringen gegen eine starre, eigenwillige, unversöhnliche Gewalt; durch die aufopfernde Liebe des Gottmenschen ist das grosse Weltenräthsel gelöst, ist die unbeugsame Nothwendigkeit in eine göttliche, väterliche, liebevolle Regierung der Welt und der Geschicke des einzelnen Menschen verwandelt.

Hatte sich somit das geistliche Schauspiel des Mittelalters die höchste Aufgabe gestellt, welche für die dramatische Dichtkunst überhaupt denkbar ist, so kann über seine culturhistorische Bedeutsamkeit kein Zweifel obwalten, vorausgesetzt, dass es diese Aufgabe auch wirklich erfüllt hat.

Doch ehe wir letzteres untersuchen (§. 41), drängen sich zuvor einige andere Fragen auf.

Vorerst: Ist die Poesie und die Schauspielkunst denn überhaupt zu solchen Leistungen befähigt? Ein Mann der die Bühne kennt, wie schwerlich ein Anderer, Eduard Devrient *), beklagt es, dass bis jetzt alle Versuche, grosse geschichtliche Entwickelungen zur Aufführung zu bringen, regelmässig gescheitert seien; selbst Shakespeare und Schiller hätten uns in einem „Coriolan," einem „Julius Cäsar" und einem „Wallenstein" keine Geschichte, sondern rein menschliche Beziehungen und psychologische

*) Siehe die illustrirte Ausgabe seines Berichtes über das Ammergauer Passionsspiel in den Beilagen zur Augsburger Allg. Zeitung vom 14.—20. Sept. 1850.

Seelengemälde vorgeführt, wie denn auch aller Antheil an diesen Meisterwerken über das Interesse an der Individualität nicht hinausgehe. Auf unserer heutigen Bühne sei kein Raum für die breiten, massenhaften Entwickelungen der Völkergeschichte, deren Triebfedern, oft weit auseinander liegend, fast immer überaus mannigfaltig und zusammengesetzt seien. Dessenungeachtet aber hat die dramatische Behandlung der Geschichte ihre volle Berechtigung, und ein wahrhaft historisches Volkstheater, wie die Griechen eines hatten, ist ohne sie gar nicht denkbar. Aber freilich bedürfen wir hierzu, was auch Devrient als unerlässliche Forderung hinstellt, einer ganz anderen Bühne, deren Umrisse eben in der mittelalterlichen Mysterienbühne, wie unvollkommen dieselbe immer war, vorgezeichnet sind. Hat somit die Darstellung des Erlösungsdramas auch ganz eigene Bedingungen, so bietet wenigstens der geschichtliche Charakter kein unübersteigbares Hinderniss für dieselbe. —

Ein wichtigerer Einwand ist ein anderer, unzähligemal gehörter, der nämlich, dass das Allerheiligste durch theatralische Darstellung in den Staub gezogen werde. Aber das ist keineswegs der Fall. Nicht die Darstellung des Heiligen, sondern nur dessen unwürdige Darstellung empört den christlichen Sinn. Was nennen wir aber eine würdige Darstellung? Ist es eine solche, welche dem Ideale, das wir in der Brust tragen, ganz und gar entspricht? Das ist geradezu unmöglich; denn die Schauspielkunst ist ja nicht einmal im Stande, denjenigen Idealen vollkommen gerecht zu werden, welche unsere grossen Dichter geschaffen haben, und in geringerem Masse würde alsdann z. B. jede Aufführung einer Schiller'schen Tragödie eine Versündigung an dem Idealen sein. Eine solche findet vielmehr nur dann statt, wenn Darstellung und Ideal im Widerspruch stehen. Dieser Widerspruch ist nun um so schwerer zu vermeiden,

je höher das Ideal ist, welches verkörpert werden soll, er muss uns fast unvermeidlich dünken bei einer so unaussprechlich erhabenen Handlung, wie das Leben, das Leiden und die Auferstehung Christi. Dagegen wird aber gerade hier, wenn nur das Widersprechende vermieden wird, eine grosse Wirkung selbst bei sehr unvollkommenen Kunstleistungen kaum ausbleiben, weil wir wegen der Grösse des Gegenstandes auf eine auch nur annähernde Erreichung unseres Ideals gar nicht rechnen und unsere Phantasie doch freudig jeden Anhaltspunkt begrüsst, an welchem dasselbe haften kann. Als geradezu unmöglich dürfen wir also die würdige Darstellung des geistlichen Dramas trotz ihrer Schwierigkeit nicht von vornherein bezeichnen; es kommt Alles darauf an, wie der hier so nahe gelegte Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit vermieden wird.

§ 41.

Unter welchen geschichtlichen Bedingungen es im Mittelalter dahin kam, dass Glaube und Leben, Kirche und Schaubühne einträchtig Hand in Hand gingen, haben wir bereits früher (§. 5. 13. 15.) zu erörtern versucht. Wir haben gesehen, dass einerseits die Kirche diese Spiele als Erziehungsmittel gebrauchte, um die religiöse Bildung des Volkes durch sinnliche Anschauung zu fördern, andererseits sich aber auch das Volk zur Mitwirkung herandrängte und so allmählich den Erziehern den Weg vorschrieb, auf dem allein sie jene Zwecke erreichen konnten.

So ist das geistliche Schauspiel des Mittelalters ein grosses Spiegelbild der Zeit, und zwar in weit höherem Masse, als das vom modernen Drama gelten kann.

Für dieses Schauspiel brauchte der Dichter das Interesse des Publikums nicht erst durch allerlei künstliche Mittel hervorzurufen, das Volk verlangte von den Spielen nichts mehr und nichts weniger, als dass es für die heiligen Gestalten seiner Phantasie eine sinnlichlebendige Erscheinung, für seinen Glauben und für seine religiösen Ideen ein Gefäss erhalte. Eine neue Ueberzeugung, die Erweckung neuer Gefühle, begehrte es nicht.

Das geistliche Schauspiel war nur möglich in einer Zeit, in welcher der Geist des Volkes von dem christlichen Lebenselemente vollständig befriedigt war, so dass sich auch über den ernstesten Inhalt jene „stille Ruhe und ungetrübte Heiterkeit“ verbreiten konnte, welche man als das am meisten charakteristische Merkmal der mittelalterlichen Poesie überhaupt zu bezeichnen gewohnt ist.

Das Volk suchte nichts in jenen Spielen, was es nicht selbst hineinlegte. Darum auch die ungemeine Naivetät, mit welcher man kühn über Zeit und Raum hinwegsprang und die biblischen Personen behandelte, als wären sie seines Gleichen. Das war nicht ein Christus, der vor so und so viel hundert Jahren in einem fremden entlegenen Lande gewandelt, die und die wunderbaren Thaten verrichtet und dann von seinen Feinden gekreuzigt worden war. Das Volk, welches in diesem Christus seinen Christus verehrte, brachte ihn sich menschlich nahe, indem es ihm Fleisch gab von seinem Fleisch und Bein von seinem Bein. — Die volksmässige dramatische Dichtung unternahm es, was der Kunstdichtung immer misslingen wird, von gegenwärtig-nationalen Anschauungen ausgehend, einen Christus hinzustellen, der, unbeschadet seiner göttlichen Natur, als Mensch sich genau in denjenigen Formen bewegte, welche den deutschen Verhältnissen, ja den Verhältnissen der jeweiligen Zeit genau entsprachen. Und ähnlich verhielt es sich mit allen übrigen Gestaltungen aus der heiligen Geschichte oder der Legende. Die Geschichte der

Erlösung wurde hier zwar objectiv-historisch dargestellt, aber doch nur in so fern, als diese Behandlung Alles ausschloss, was sich auf die Erlösung des Einzelnen und die subjective Aneignung der göttlichen Gnade bezieht; was hingegen das ganze Volk gemeinsam fühlte, gemeinsam ergriff, das brachte man unbedenklich in diesen Spielen zur Erscheinung. Darum verfehlten denn auch dieselben ihre Wirkung nicht, und wie sie aus dem religiösen Sinne des Volkes fortwährend ihre Nahrung zogen, so weckten und befeuerten sie denselben hinwiederum und verbreiteten christliche Begeisterung in allen deutschen Gauen. Selbst die eingeflochtenen Zwischenspiele und komischen Zusätze, natürlich so lange dieselben harmlos und naiv waren, konnten diese Wirkung nicht stören. Wie das geistliche Schauspiel überhaupt zwischen Gottesdienst und Weltleben stand, so waren die humoristischen Intermezzos gleichsam das vermittelnde Element, welche das Heilige und Ernste, das nun einmal die menschliche Natur nicht allzu lange und andauernd verträgt, mit der weltlichen Belustigung verbanden und durch ihren Gegensatz das erstere nur noch mehr hoben.

Aber bald begann das geistliche Schauspiel in seiner Heiligkeit zu kränkeln, und da die Krankheit, an der es litt, unheilbar war, so konnte das allmählich Absterben nicht ausbleiben.

Man hat katholischerseits die lutherische Kirchenreformation als die Ursache des Todes hinzustellen gesucht. Mit grossem Unrechte! „Aber die Reformation" — so lesen wir — „diese schauererregende Hydra, ging darauf aus, alles Gute und Schöne zu verderben; sie war es, welche sich in ihrer Selbstsucht zur Aufgabe machte, geistliche Poesie und kirchliches Leben zu vernichten und zu zerstören. Wie in jener Zeit auf Feld und Wiesen keine Saat grünte und keine Blume blühte und auf den Aeckern nur die Wölfe heulten,

so wimmelten auch auf geistigem Boden Ungethüme aller Art und alle Blüthen waren erstorben unter dieser Atmosphäre, auch das geistliche Schauspiel". Es hängt dieser Vorwurf genau mit jenem anderen, umfassenderen, zusammen, nach welchem „der aus dem Mittelalter entsprungene Strom der Wissenschaft durch die Reformation mehr und mehr in eine unchristliche Richtung geworfen wurde", welche, „wie sie die Grösse Deutschlands untergrub, so auch dessen geistigen Verfall zur Folge hatte."

Diesen Beschuldigungen gegenüber halten wir an der einfachen Thatsache fest, dass das religiöse Leben in Deutschland längst vor der Reformation in tiefen Verfall gerathen war, und in Folge dessen auch das geistliche Schauspiel, das wir nun einmal nur im Zusammenhange mit der geistigen Entwickelung verstehen können, längst seinen ursprünglichen Charakter aufgegeben, zu seiner ursprünglichen Bestimmung untauglich geworden und seine anfängliche Wirkung verloren hatte.

Das deutsche Volk war an seinem Heiligsten längst irre geworden; der je länger je mehr unverhüllt hervortretende Widerspruch zwischen der Lehre der Kirche und der Praxis der Kirche hatte eine Lockerung des Jahrhunderte lang bestandenen innigen Zusammenhangs des Volkslebens mit dem Kirchenleben zur Folge gehabt. Wie es längst zu einem vollständigen Bruche zwischen Wissenschaft und Glauben gekommen war, und beide scheinbar doch ihren Weg in der gewohnten Weise fortsetzten, so hielt auch das Volk noch ferner an seinen gewohnten Spielen fest, aber fast nur noch, um entweder das Heilige, das ihm längst nicht mehr heilig war, zu profaniren, oder aber um die religiösen Zweifel, welche über diese oder jene Kirchenlehre laut wurden, auf der Bühne zu bekämpfen. Der fromme Sinn, wo derselbe noch vorhanden, wandte sich natürlich von der ersteren Art je länger je mehr unwillig

ab, aber auch von der letzteren Gestalt des geistlichen Schauspiels musste er sich wenig angesprochen fühlen, da dessen ungemeine Wirkung ja gerade in der naiven Freude an dem unmittelbar Gewissen begründet war. Wir können somit hier ganz davon absehen, dass ein Drama, welches der äusseren Form nach ein historisches ist und doch keine historischen Vorgänge darstellt, an diesem inneren Widerspruch endlich zu Grunde gehen muss.

Die Reformation hat mithin auch in dieser Beziehung nichts zerstört, sondern nur alten Schutt weggeräumt. Schwerlich würde ein grosser Theil des deutschen Volkes ihr so zugejauchzt haben, wie es geschehen, wenn sie es unternommen hätte, Volksthümliches und Lebensfähiges zu zerstören, und die Reformation war doch auch — das werden selbst ihre Gegner zugestehen — eine volksthümliche Erscheinung. Im Gegentheil hat vielmehr die Reformation, als eine grossartige Reaction des Gewissens gegen den oben bezeichneten Widerspruch, gerade an jene Seite des deutschen Volkslebens wieder angeknüpft, aus dem die geistlichen Schauspiele hervorgegangen waren; dass sie diese nicht begünstigte, ja sich ihnen wohl hier und da feindlich entgegenstellte, war nur, weil sie in ihrer verwilderten Gestalt in ein vollständig gegensätzliches Verhältniss, sowohl zu ihrem früheren Wesen, als zu den Ideen, von denen die Reformatoren ausgingen, getreten waren.

Vielleicht hätte es der Reformation gelingen können, auch dem geistlichen Schauspiele wieder gesunde Säfte zuzuführen; denn warum sollte sie, die einen neuen Volksgesang hervorrief, mit dem ausser dem alten Volksliede eben nichts verglichen werden kann, sodass die deutsche Literatur nur einmal — und zwar zur Zeit Luthers — das erfreuliche Bild einer rein nationalen, von allen fremden Einflüssen freien und auf dem gesunden Boden des deutschen

Volksthums erwachsenen Kunstdichtung bietet: warum sollte sie nicht auch fähig gewesen sein, das deutsche Drama auf derselben volksthümlichen Grundlage zu reformiren? Aber wie die Reformation überhaupt auf halbem Wege stehen blieb und sich später auf der dürren Haide theologischer Speculation dem Volksleben immer mehr entfremdete, so ging auch der Frühling, welcher durch sie der Dichtung erblüht war, rasch vorüber und blieb ohne belebenden Einfluss auf die erstorbenen Zweige des geistlichen Schauspiels, von dem wir hiermit Abschied nehmen.

